

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. Н. А. ДОБРОЛЮБОВА»
(НГЛУ)

ЭПИСТОЛА

Филологический журнал

2025

Том 5. Выпуск 9

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
(свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-79600 от 13 ноября 2020 г.)

Учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова»

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
ЖУРНАЛА**
«Эпистола. Филологический журнал»

**EDITORIAL BOARD
OF THE JOURNAL**
“Epistle. Journal of Philology”

С. Б. Королева (Нижегород) –
главный редактор
М. А. Александрова (Нижегород) –
зам. главного редактора
Д. В. Максимущкина (Нижегород) –
отв. секретарь
Л. Ю. Большухин (Нижегород)
Г. Л. Гуменная (Нижегород)
С. Г. Павлов (Нижегород)
Ю. М. Матвеева (Екатеринбург)
О. М. Валова (Киров)
И. А. Матвеев (Томск)
Т. А. Полуэктова (Красноярск)
Т. Г. Теличко (Донецк)
К. Ю. Кашлявик (Москва)
М. Г. Меркулова (Москва)
М. И. Никола (Москва)
М. Келсалл (Кардифф, Великобритания)
М. Схойна (Салоники, Греция)
С. Уилкерсон (Северная Каролина, США)

Svetlana B. Koroleva (Nizhny Novgorod) –
Chairperson
Maria A. Alexandrova (Nizhny Novgorod) –
Deputy Chairperson
Diana V. Maksimushkina (Nizhny Novgorod) –
Executive Editor
Leonid Yu. Bolshukhin (Nizhny Novgorod)
Galina L. Gumennaya (Nizhny Novgorod)
Sergey G. Pavlov (Nizhny Novgorod)
Yuliya V. Matveeva (Ekaterinburg)
Olga M. Valova (Kirov)
Irina A. Matveenko (Tomsk)
Tatiana A. Poluektova (Krasnoyarsk)
Tatiana G. Telichko (Donetsk)
Kira Yu. Kaschliavik (Moscow)
Maya G. Merkulova (Moscow)
Marina I. Nikola (Moscow)
Malcolm Kelsall (Cardiff, UK)
Maria Schoina (Thessaloniki, Greece)
Stephen Wilkerson (North Carolina, USA)

Адрес издателя и редакции: 603155, г. Нижний Новгород, ул. Минаева, д. 37а.

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика русской литературы

- БОЙКО С. С.** Приключенческий сюжет в теоцентричной прозе (повести О. Рожнёвой «Полынь скитаний» и прот. А. Торика «Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя») 7
- НОВИКОВ В. И.** Антология авторской песни как научно-творческая проблема 19
- КРЫЛОВ А. Е.** На пути к уточненной датировке песен Окуджавы раннего периода. Предварительные выводы 26

Поэтика английской литературы

- РОГАЧЕВСКАЯ М. С.** Католический код в творчестве Д. Лоджа и Х. Мантел 65
- ФРЕЙМАН П. Я.** Об истинной сосисочности, надежде и ангелах (христианство в художественном мире романа Т. Пратчетта *Going Postal*)..... 83

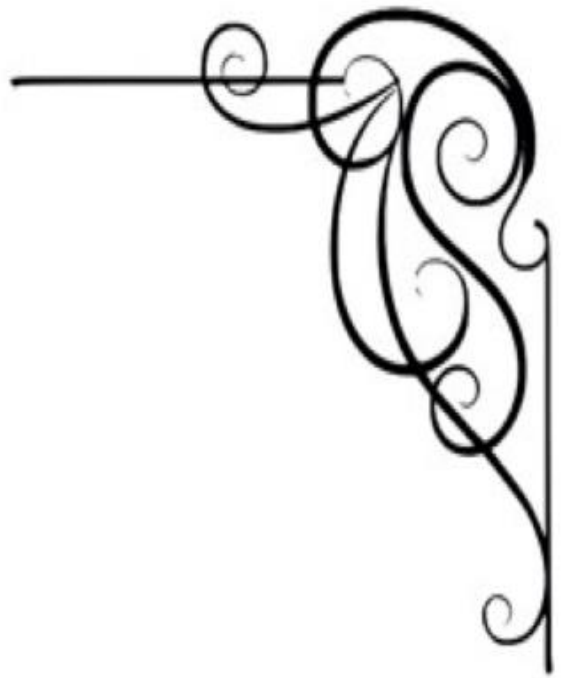
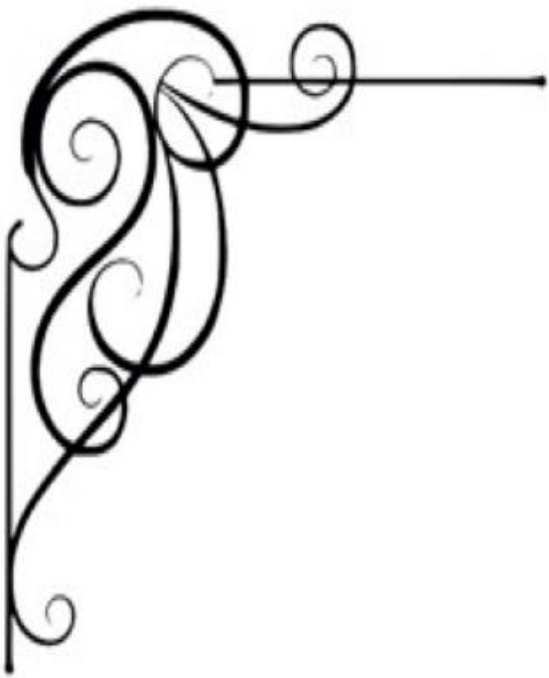
Лингвистические исследования художественных текстов

- ПАВЛОВ С. Г., СУХОМЛИН С. Н.** Лингвогерменевтическая реконструкция имплицитных религиозных смыслов (на материале русской художественной прозы)..... 97
- ИЗОТОВ В. П.** «Цитаты от всех напастей»: Высоцкий как объект цитирования в жанре альтернативной истории 115

Сообщения, интервью

- ГРАЧЁВ М. А.** А. С. Пушкин и В. И. Даль как идеальные образы русского человека 127
- ЯНКОВСКАЯ Т. В.** Поэт бродячий. жизнь и творчество Кати Яровой 132
- Владимир Фрумкин о Владимире Высоцком в день смерти барда: интервью для радиостанции «Голос Америки»¹ 25 июля 1980 года..... 141
- «Во имя отца»: интервью с Анной Ревякиной о жизни и творчестве 148
- Сведения об авторах** 157

¹ Радиостанция «Голос Америки» признана Минюстом РФ иностранным агентом.



Поэтика русской литературы



УДК 821.161.1

**ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В ТЕОЦЕНТРИЧНОЙ ПРОЗЕ
(повести О. Рожнёвой «Полынь скитаний» и прот. А. Торика
«Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя»)**

С. С. Бойко

Российский государственный гуманитарный университет
svetlana-boyko@yandex.ru

Художественную систему, отражающую представление о мире, который управляется Божиим Промыслом, предложено называть теоцентричной. В данной статье для анализа выбраны две повести такого типа, написанные во второй половине 2010-х гг. Рассматриваются ряд композиционных приемов, особенности сюжета и конфликта, системы персонажей и авторской эмоциональности. В обоих произведениях событийный ряд начинается с бедствий. В роли жертвы злодеяний оказывается активный герой авантюрно-героического типа, что показывает возможность уклоняться от зла и совершать благо. Персонажи-помощники позволяют герою обрести новую духовную опору. Среди персонажей говорят и действуют святые угодники и Сам Господь. Сюжетные перипетии приключенческого типа внутренне мотивированы, хотя глубинная связь между событиями до времени не видна. Кульминация связана с преображением героя под влиянием святого либо глубоко воцерковленного человека. Сюжет является историей восхождения. Герой обретает духовное сокровище – связь со Христом – и освобождается от зла в своей душе. Ситуация сверхъестественной помощи возникает, когда обычный ход вещей ведет героя в тупик или к бессмысленной смерти. Авторская эмоциональность меняется по ходу событий. За счет названных приемов трагическая эмоциональность вытесняется пафосом благодарного приятия мира, мотивированного сознанием глубинной связи между явлениями.

Ключевые слова: теоцентричная проза, глубинная упорядоченность мира, авантюренность, преображение героя, персонаж-помощник, святые угодники, пафос благодарного приятия мира.

**Adventure Plot in Theocentric Prose “The Wormwood of Wanderings” by Olga Rozhneva
and “Black Doe Running on the Foam of the Ocean Surf” by Protopriest Alexander Torik**

Svetlana S. Boyko

Russian State University for the Humanities
svetlana-boyko@yandex.ru

The artistic system that reflects the idea of a world governed by Divine Providence is proposed to be called theocentric. This article analyzes two stories of this type, written in the second half of the 2010s. A number of compositional techniques are examined, along with the characteristics of the plot and conflict, the system of characters, and the author’s emotionality. In both works, the sequence of events begins with calamities. The active hero of an adventurous-heroic type becomes

the victim of villainy, demonstrating the possibility of evading evil and doing good. Helper characters allow the hero to find a new spiritual foundation. Among the characters, saints and the Lord Himself speak and act. The plot twists of the adventurous type are internally motivated, although the deep connection between the events is not visible for some time. The climax is related to the hero's transformation under the influence of a saint or a deeply pious person. The hero gains a spiritual treasure – the connection with Christ – and is freed from the evil within his soul. A situation of supernatural assistance arises when the ordinary course of events leads the hero to a dead end or to a meaningless death. The author's emotionality changes throughout the events. Due to the aforementioned techniques, tragic emotionality is displaced by the pathos of grateful acceptance of the world, motivated by an awareness of the deep connections between phenomena.

Keywords: theocentric prose, fundamentally ordered universe, adventurousness, transformation of the hero, helper character, Holy saints of God, pathos of grateful acceptance of the world.

На протяжении XX в. книги русских писателей, отражающие православное мировосприятие, создавались и печатались в зарубежье. Таковы произведения Бориса Зайцева, Ивана Шмелева, а также повести и рассказы писателя «незамеченного поколения» – Василия Никифорова-Волгина, по справедливости сопоставленные современниками с прозой старших мастеров.

В СССР православная книга существовала потаенно. Это рассказы и повести иерея Сергея Дурылина (1886–1954), напечатанные лишь в XXI в., рассказы Лидии Запаринной (1903–1996), читанные в советское время в кругу единомышленников и впервые напечатанные по их инициативе в 1990-х, книга «Отец Арсений», ходившая в самиздате с 1970-х гг., напечатанная в 1993 г. (о типе авторства см.: [1, с. 104–119]).

Таким образом, бытование русской православной прозы в XX в. не образует в полноте того, что мы называем литературным процессом: произведения существуют как бы разрозненно, писатели и читатели знакомятся с ними при всевозможных, не всегда предсказуемых условиях.

Привычный нам историко-литературный анализ поэтому несколько затруднен: сложно определить этап развития тенденций, нет обычных отзывов критики на произведения. Однако многие отличительные свойства исследуемого явления к настоящему времени удалось выявить.

Художественную систему православной книги предложено называть теоцентричной, так как она определяется представлением о мире, который управляется Божиим Промыслом.

Божия воля выступает как постоянно действующее начало, что проявляется в сюжете, характере конфликта, системе персонажей и других особенностях.

Художественное пространство охватывает мир видимый и невидимый. Художественное время мыслится как существующее от дней творения.

Мироздание, запечатленное в теоцентричной прозе, «внутренне целостно, пронизано глубинными связями предметов и явлений» [1, с. 19], и в произведении создается образ «мира в его глубинной упорядоченности и притяжения жизни как бесценного дара свыше <...>» [6, с. 71].

Коренную отличительную особенность теоцентричной прозы в контексте русской литературы XX в. отметил Алексей Варламов, подчеркнув показанное в ней присутствие Божией воли в жизни человека. По его мысли, «русская литература XX века в самых высоких, трагических своих образцах <...> прошла под знаком богооставленности <...>. А тут читаешь <...> и видишь, что не брошены мы, не оставлены, все под присмотром находимся <...>» [2].

Новый этап развития теоцентричной прозы, связанный с выходом литературы на свободу, начался приблизительно в середине 1990-х [1, с. 40–41]. Мы полагаем, что он длится с начала века поныне.

Для разбора в данной статье избраны две повести второй половины 2010-х гг. двух широко известных к этому времени писателей. События происходят в разное время и в разных странах. В повести Ольги Рожнёвой «Полынь скитаний» (2018) [3] – в XX в. на территории Китая, Филиппин и Южной Америки. В повести «Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя» (2017) протоиерея Александра Торика [5] – в XXI в. в Париже, Португалии и Сомали.

При разности подробно описанных мест и глубоко осмысленных исторических периодов, в произведениях обнаруживаются общие черты.

В обеих книгах широко употребляются приемы приключенческой литературы. Богатые событийные ряды способствуют воссозданию «волевого, действенного начала в человеке» [6, с. 217]. Сюжет отчасти строится на идее испытания, но в еще большей степени – на «идее метаморфозы: смерти-воскресения и возрождения в новом и лучшем облике» [4, с. 8].

На примере избранных повестей мы рассмотрим особенности приключенческого сюжета, функцию персонажей авантюрно-героического и житийно-идиллического сверхтипов [6, с. 161–167] и другие черты, характерные для теоцентричной книги.

I. Композиционные приемы

1. Оба автора начинают повествование отдельным эпизодом из середины событийного ряда. Герой уже пережил ряд потрясений, и обстоятельства его жизни сравнительно улучшились. В «Полыни скитаний» бабушка с двумя внуками-сиротами добралась в Урумчи к родственникам, отношение которых к беглянкам из каторжного лагеря пока не прояснилось. В «Черной лани...» Анри, идущий по океанскому берегу, не сразу понимает, кто сломя голову бежит вдалеке, пытаясь его догнать.

Прием заблаговременного сообщения об одном из центральных эпизодов – приключенческий. По отношению к прошлому надо уяснить, как именно сложилась непростая ситуация. По отношению к будущему важно, каким образом сравнительно благополучные обстоятельства повлияют на дальнейшее развитие событий.

В середине повествования эпизод получит исчерпывающее объяснение.

Момент опознания подчеркивается повествователем. В «Черной лани...» это точное повторение первой страницы повести. В «Полыни скитаний» повествователь подчеркивает, что обещание прояснить связь событий выполнено, и напоминает о начальных страницах: «Вот мы и вернулись к началу истории и выяснили, как оказалась в далеком Синьцзяне сероглазая, русоволосая русская девочка. Мы оставили Ритку в семье Родионовых, где она как раз задумала побег, дабы не мешать спокойной жизни бабушки и Лидочки среди родственников» [3, с. 204].

Прием заблаговременного сообщения, как авантурный, подчеркивает неожиданные повороты сюжета. Одновременно он заостряет внимание на мотивированности, на внутренней связи между событиями.

В авантурных жанрах, как правило, сюжетные повороты носят случайный характер, происходят «вдруг». Но в теоцентричной прозе они всегда внутренне мотивированы, хотя глубинная связь между событиями и явлениями до времени не видна персонажу, или рассказчику, или читателю.

2. Композиционная роль трагичных событий.

Краткая экспозиция знакомит с персонажем через его биографию и семейную историю. Далее в обоих произведениях событийный ряд начинается с тяжелейших бедствий. В «Черной лани...» это авиакатастрофа у Азорских островов, в которой погибает вся семья Анри: родители, жена, дочь-младенец. В «Полыни скитаний» это трагические перипетии войн и революций, уносящие жизнь близких, без которых дети остаются беззащитными, лишаются свободы, подвергаются жестокому обращению.

В обоих произведениях катастрофа отрывает героя от опор, которые были у него ранее, прежде всего от любви, царившей в семье. Энергичный ребенок – Ритка – при этом ожесточается. Зрелый человек – Анри – находится в крайне подавленном состоянии, утрачивает интерес к жизни.

Ужасные события не завершают, а открывают событийный ряд. Проблема состоит в том, как жить после разразившейся катастрофы, можно ли преодолеть ее житейские и нравственные последствия.

3. Особенности кульминации.

Кульминация в повести связана с преображением героя, которое становится возможным под влиянием святого либо глубоко воцерковленного человека. В «Полыни скитаний» это святитель Иоанн (Максимович), который организовал в Шанхае приют для сирот и детей из необеспеченных семей разных национальностей, заботился об их пропитании и о духовно-нравственной реабилитации. В приюте Ритка, пережившая смерть близких и ужасы детского каторжного лагеря, постепенно наполняется духом любви и сострадания, а на Тубабао, после прощальной беседы с духовным отцом, наконец перестает мечтать о кровавой мести своим обидчикам: «Когда Ритка проснулась на следующее утро, на душе у нее было легко и спокойно <...>, словно отравленная жаждой мести кровь наконец очистилась» [3, с. 438].

В «Черной лани...» преображение Анри тоже происходит постепенно, когда он заботится о покалеченной девочке, беседует с мудрой женщиной-сиделкой Анной и с прозорливым старцем. В день восемнадцатилетия приемной дочери Марии герой говорит, что она придала смысл его жизни, вернула радость любви и заботы. К этому времени он ясно сознает,

в чем смысл земного бытия, выражая это словами: «Слава Богу за все!» – словами, смысл которых прежде был для него недоступен.

II. Сюжет и конфликт

В построении сюжета обеих повестей и в характере конфликта восстанавливается принцип, известный по житиям святых и некоторым произведениям мировой литературы, например «Божественной комедии» Данте: «В ходе событий претерпевает изменения не сам конфликт, а отношение к нему героя <...> последовательно разграничиваются устойчиво-конфликтная реальность, мир несовершенный и греховный <...> и напряженное становление гармонии и порядка в судьбе героя» [6, с. 224].

1. Сюжет обеих повестей изобилует неожиданными перипетиями, но в целом может быть назван сюжетом восхождения. Герой по ходу событий обретает духовное сокровище – связь со Христом – и освобождается от того зла, которое гнезилось в его душе, а затем укрепляется в вере. Духовная и физическая сила героев возрастают параллельно, поддерживая одна другую. Процесс этот показан как постепенный, продолжительный.

В «Полыни скитаний» Ритка, попав в «каторжник» в семь лет, приобрела опыт боли и унижений, драк и воровства. Но там же ей встречается надзирательница Апа, которая верит в добро, изрекает поговорки, указывающие на здравый смысл в повседневности («У мудрого зайца три выхода из норы» [3, с. 19]). Девочка обретает и подругу Рукию, которая исполняет завет своего отца: «Делай добро – бросай в воду» [3, с. 183].

Освобождение от каторжного опыта у Риты происходит в Шанхае с 1944 по 1949 г. в два этапа. На свободе она сначала подружилась с русским мальчиком, преодолев жестокое предубеждение против любых лиц мужского пола (для этого понадобилось мысленно уподобить Мишку-«малька» подруге-помощнице Рукии). Подростки исследуют город, оккупированный японской армией и подвергающийся обстрелам, защищают и поддерживают друг друга. Эти вымышленные события подчеркивают постепенность освобождения от зла.

Затем девочка знакомится со святителем Иоанном, который незваным появляется у смертного одра бабушки – подобное неоднократно происходило в реальной жизни. Предубеждение осторожной Ритки («Возможно,

он ищет, чем можно поживиться?» [3, с. 324]) сменяется безоговорочным доверием: «– Да я теперь за вами в огонь и воду пойду! – выпалила Ритка и сама изумилась своим словам» [3, с. 334]. Преданная любовь и благодарность Владыке становится для героини целительным опытом переживания положительных эмоций.

Ритка вместе со святителем Иоанном и с русскими эмигрантами в 1949 г. эвакуирована из Шанхая в Филиппины, на остров Тубабао, мало-пригодный для жизни. Преодоление тягот укрепляет ее духовные силы и, накануне разлуки с духовным отцом, завершается освобождением от страшных призраков прошлого.

Уже в новом состоянии, духовно свободная, девушка попадает на работы в парагвайские джунгли: климат и условия жизни здесь почти непереносимы для приезжих (рассказчица – прототип героини называет это место и эти работы адом). Одиссея героини продолжится в Асунсьоне, затем в Рио-де-Жанейро, где бесправное положение беженца создает новые проблемы. Ей помогает молитвенная поддержка далекого духовного отца и Николая Чудотворца, которому ее некогда поручил любящий дедушка. Перипетии завершаются счастливо: в день святителя Николая Мишка и Ритка вновь находят друг друга.

В «Черной лани...» Анри, оказавшись в стране, охваченной войной и беспорядками, неожиданно для себя выкупает девочку Марию, попавшую в плен к работоторговцам. Позднее он сам отмечает, что забота о покалеченном ребенке изменила его душевный настрой: «Это было для меня самого на уровне чуда! <...> Что-то произошло со мной, когда я увидел ее взгляд в том железном бараке <...> Я вдруг почувствовал, что есть кто-то, кому еще хуже, чем мне, и я обязан ему помочь» [5, с. 244–245].

Поглощенный новыми заботами, герой отрешается и от своего горя, и от прежних своих интересов: «<...> вопрос, как поставить на ноги парализованную девочку, которой не могут помочь врачи, заботит меня больше, чем все достижения мировой литературы вместе взятые!» [5, с. 188].

Чудесное выздоровление Марии становится радостным потрясением для «мамы Анны» и для Анри: «Во всем мире, наверное, в тот момент

трудно было найти трех настолько счастливых людей, собранных вместе» [5, с. 272].

После этого события, под влиянием Анны и Маши, начинается постепенное воцерковление героя, благотворно влияющее на его дух. Одновременно восстанавливаются физические силы Анри и Маши, совершающих длительные пробежки по берегу – пробежки, давшие название повести. Следующее поворотное событие – смерть Анны – приводит Анри уже к участию в Таинствах Церкви – к полноценной религиозной жизни.

В развязке герои становятся жертвами теракта. Если в начале событий пренебрежение к своей жизни было связано у Анри с отчаянием и даже желанием ее лишиться, то в развязке он бросается загородить Машу от пули террориста под влиянием самоотверженной любви. Сюжет духовного восхождения венчается подвигом.

2. Ситуация сверхъестественной помощи. Она возникает в тех случаях, когда обычный, объяснимый ход вещей ведет героя в тупик или к бессмысленной смерти.

В «Полыни скитаний» девочка-каторжанка могла утонуть в проруби, пытаясь поймать упущенное ведро. В этот момент ее вытаскивает внезапно явившийся старик. Святитель Иоанн духовно видел этот эпизод и объясняет Рите: «А как же старичок у проруби? <...> Твой дедушка очень почитал святителя Николая Чудотворца, а святитель Николай своих не бросает!» [3, с. 334]

Во время пребывания русских на Тубабао в присутствии святителя Иоанна, как известно, не было разрушительных тайфунов, которые обычно свирепствуют там. В противном случае множество людей могло погибнуть. С отъездом святителя и большинства беженцев тайфуны возвращаются на свою территорию.

В «Черной лани...» священник отец Игнатий дает Анри странный совет заняться серфингом. С неопытным серфером происходит несчастный случай, который парадоксально приводит парализованную Машу к исцелению: «<...> сильный стресс отключил в ее сознании тот “психологический блок”, который препятствовал работе нижних конечностей. А уж стресс-то вы ей устроили самый сильный из возможных!» [5, с. 270]

Отец Игнатий является Анри и через несколько лет после собственной смерти [5, с. 387], чтобы направить героев на путь спасительного подвига.

III. Система персонажей

1. В роли жертвы злодеяний оказывается активный герой авантюрного типа. Это позволяет показать возможности противостояния злу, которые кроются в самом человеке, хотя бы физически не сильном и беззащитном. В наших повестях это девочки детского или подросткового возраста, Ритка и Мария. В безнадежной ситуации им удается отстоять себя от насилия.

Ритка находчива: она пряталась от злодея, простояв под мостом в холодной воде, пока он, потеряв жертву из вида, не ушел.

Мария, попав к работорговцам, исповедует себя христианкой и сознает недопустимость домогательств: «А я сказала, что не буду говорить “Аллах Акбар”, потому что я христианка, и не давала делать со мной, как с другими девочками, я сильно сопротивлялась и кусалась, потому что дядя мне говорил, что я должна выйти замуж чистой» [5, с. 181]. Психолог предполагает, что при нападении бандита «ее подсознание, бывшее в состоянии стрессовой активности, отдало нервной системе приказ заблокировать нижнюю часть тела в качестве защиты от повторного покушения» [5, с. 156].

2. Присутствуют персонажи-помощники, позволяющие герою обрести внутреннюю опору, духовно и физически окрепнуть. В «Полыни скитаний» Ритка и Рукия, играя с тряпичной куколкой, «улетали в своих детских фантазиях в сказочный мир» [3, с. 187]. В Шанхае друг Мишка и его семья подкармливают обездоленную семью Риты и удочеряют ее болезненную младшую сестру. Святитель Иоанн спасает своих подопечных духовно и физически. На Тубабао врачи учат девушку Риту премудростям профессии и становятся для нее примером самоотверженности и профессионализма. В Асунсьоне девушку-сироту поддерживает ее домохозяйка.

В «Черной лани...» помощником Анри в житейском и духовном смысле становится наемная сиделка Анна Михайловна – профессиональный врач и любвеобильная христианка. На каждом этапе физического

выздоровления девочки и духовного исцеления Анри она ненавязчиво предлагает наилучшие варианты решения повседневных проблем, лечения, психологической реабилитации. Но и сама Мария – «черная лань» – своим примером становится для него «проводником в Церковь».

Наконец, монах-священник, который изредка исповедует прихожан местной церкви, вначале при как бы случайных встречах говорит убитому горем Анри слова ободрения, затем в беседе задает ищущему герою наводящие вопросы, а в поворотных моментах указывает логически неожиданное направление, ведущее героя к подвигу (заняться серфингом, поехать в Париж).

Среди помощников присутствуют и герои авантюрно-героического сверхтипа (Мария, Мишка), и житийно-идиллического (святые подвижники, «мама Анна»). Так показано, что поддержка может прийти отовсюду.

3. Среди персонажей говорят и действуют святые подвижники и Сам Господь. Святитель Николай, по молитвам давно убитого деда, вытаскивает Риту, падавшую в прорубь, и велит быть осторожней. Святитель Иоанн помогает Маргарите не только в Шанхае и на Тубабао, где он присутствовал лично, но, по молитве героини, поддерживает ее и в Рио-де-Жанейро, где девушка мучилась от сомнений в разлуке с духовным отцом.

В «Черной лани...» за гранью земной жизни Анри встречает Сам Господь, окруженный любящими Его друзьями и близкими героя. Встреча подготовлена несколькими годами религиозной жизни, Святым Причащением в самый день смерти и самоотверженным желанием героя закрыть собою другую жертву теракта.

IV. Виды авторской эмоциональности сменяются по ходу действия

Кульминация – преобразование героя – связана со сменой эмоциональности, утверждением благодарного приятия мира.

1. Отсутствует трагический пафос, вопреки трагичной ситуации.

Герои обоих произведений в начале событийного ряда теряют близких. Отчаяние описано не как финальное состояние, а как начальное либо промежуточное. Жизнь продолжается, и персонаж вынужден действовать, в то же время переживая, а затем и переосмысливая беду.

Ритка в раннем возрасте осваивает навыки самостоятельного сиротского выживания: умение драться и воровать, но и уходить игрой в сказочный мир и неуклюже поддерживать подругу, на глазах которой убили ее отца [3, с. 187]. Пережив надругательство, девочка при следующей угрозе прячется, зайдя в ледяную воду. Это ведет к пожизненной болезни ног. «Второе последствие оказалось необычным и странным: Ритка приобрела способность чувствовать любую угрозу – всей кожей, всем своим существом» [3, с. 201].

Анри едва не лишается разума от горя. Но ему претит мысль о самовольном уходе из жизни: «Чтобы он, высокоразвитый интеллектual, залез в петлю подобно опустившемуся параноику!» [5, с. 216] Анри соглашается на авантюру – журналистскую поездку в страну, «где тебя, скорее всего, взорвут или пристрелят, или разберут на органы <...> или еще что-нибудь столь же привлекательное» [5, с. 28]. Но авантюра приводит к обновлению жизни через заботы о покалеченной обездоленной девочке.

Опыт ужасных событий, как и всякий опыт, вносит нечто в личностное становление героя. В данных примерах это умение терпеть болезнь, способность предчувствовать опасность, заботиться о человеке, который оказался в еще худших обстоятельствах.

2. Эмоциональность благодарного приятия мира утверждается после кульминации. Герои высокого духовного устройства сознают, как плодотворен позитивный взгляд на жизнь, опирающийся на религиозный опыт, ценят возможность медленного, но устойчивого духовного роста, что проявляется в их деятельности.

Ритка на острове Тубабао восхищается трудом подвижников-врачей, осваивает профессию медсестры, самоотверженно ухаживает за больными. Девушка находит себя и в скаутской организации: «прямота и сила, отпугивающие сверстниц, наоборот, притягивали ребятишек как магнит и вызывали желание подражать» [3, с. 426].

Анри постепенно углубляется в понимание прежде известных ему вещей. Его диссертация о творчестве Достоевского, начатая до несчастья, должна теперь стать новым словом в науке. Священное Писание воспринимается им как впервые: «Ведь я читал этот текст еще в студенческие годы,

потом вновь читал во время работы над диссертацией! Как же я мог не понимать той глубины откровения о нашем существовании в этом мире, которая заложена в этих словах!» [5, с. 337]

Итак, особенности поэтики двух произведений predetermined теоцентричным мышлением авторов. Авантюрные перипетии в них внутренне мотивированы. Переживание ужасных событий способствует становлению героя, у которого вырабатывается навык уклоняться от зла и совершать благо. Опыт сильных положительных эмоций также выступает как значимая составляющая исцеления и духовного роста героя. Постепенность духовного роста показана через разнообразие сюжетных ситуаций. Присутствуют и резкие благоприятные перемены в духовном состоянии: когда Ритка знакомится со святителем Иоанном, когда Анри переживает исцеление Марии, блаженную кончину Анны. Кульминация связана с преображением героя – приобщением к смыслу бытия и приходом к благодарному приятию мира и сердечному сокрушению.

Список литературы

1. *Бойко С.* Книги для бессмертных: Теоцентричная проза православных писателей XX–XXI вв. М.: РГГУ, 2021. 341 с.
2. *Варламов А.* [Рец. на:] Олеся Николаева. «Небесный огонь» и другие рассказы // Знамя. 2012. № 9 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2012/9/olesya-nikolaeva-nebesnyj-ogon-i-drugie-rasskazy.html>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 29.10.2024).
3. *Рожнёва О.* Полынь скитаний: повесть. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2018. 672 с.
4. *Тамарченко Н.* Авантюрная литература // Поэтики: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. С. 8–9.
5. *Торик Александр, протоиерей.* Черная лань, бегущая по пене океанского прибоя. М.: Флавиан-пресс, 2017. 400 с.
6. *Хализев В.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 398 с.

УДК 821.161.1

АНТОЛОГИЯ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ КАК НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

В. И. Новиков

Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова
novikovu@yandex.ru

В статье поднимается проблема создания научно достоверной антологии авторской песни, включающей произведения российских бардов, ставшие частью отечественной поэзии. Анализируется научно-творческий опыт в этой области: рубрика «Антология авторской песни» в журнале «Русская речь» (1989–1991) и книжное издание «Авторская песня» в серии «Книга для учителя и ученика» издательства «Олимп» (1997–2002). Подробно обсуждается структура будущей итоговой антологии: ее хронологические параметры, состав авторов, порядок их размещения в книге, характер комментариев. Новая антология авторской песни должна носить отчетливо литературный характер и адресоваться не «любителям авторской песни», а читателям поэзии в широком смысле слова. В качестве образца рекомендуется формат «Библиотеки поэзии», разработанный в свое время Ю. Н. Тыняновым. Обсуждается, как должны быть представлены в антологии классики авторской песни Б. Окуджава, В. Высоцкий и А. Галич, а также Ю. Визбор, Ю. Ким, Н. Матвеева. Авторская песня должна здесь быть отделена от смежных художественных явлений, прежде всего – от рок-поэзии, которая заслуживает отдельной антологии.

Ключевые слова: антология, авторская песня, жанр, поэзия, журнал, издательство.

Anthology of Author's Song as a Research Problem

Vladimir I. Novikov

Lomonosov Moscow State University
novikovu@yandex.ru

The article raises the problem of creating a scientifically reliable anthology of author's songs, including works by Russian bards that have become part of Russian poetry. The article analyzes scientific and creative experience in this field: the heading "Anthology of author's song" in the magazine "Russian Speech" (1989–1991) and the book edition "Author's song" in the series "Book for teacher and student" by the Publishing House "Olympus" (1997–2002). The structure of the future final anthology is discussed in detail: its chronological parameters, the composition of the authors, the order of placement in the book, and the nature of the comments. The new anthology of the author's song should have a distinctly literary character and be addressed not to "lovers of the author's song", but to readers of poetry in the broadest sense of the word. The format of the "Poetry Library," developed at the time by Yu. N. Tynyanov, is recommended as an example. It discusses how the classics of the author's song B. Okudzhava, V. Vysotsky and A. Galich, Yu. Vizbor,

Yu. Kim, N. Matveeva should be presented in the anthology. The author's song should be separated from related artistic phenomena here, first of all, from rock poetry, which deserves a special anthology.

Keywords: anthology, author's song, genre, poetry, magazine, publishing house.

Идея антологии авторской песни – идея одновременно романтическая и прагматическая (невольно вспоминается новейшая формула метамодерна – *pragmatic romanticism*) – обсуждалась во времена перестройки и гласности. В обществе и в прессе шла темпераментная полемика о том, является ли авторская песня полноценной и полноправной частью поэзии, и энтузиасты бардовского творчества готовы были подтвердить его эстетическую состоятельность книжным изданием лучших образцов жанра.

Разговоры о такой книге велись, помнится, в весьма прогрессивном в ту пору издательстве «Московский рабочий», но они не увенчались результатом, а вскоре и издательство прекратило свое существование. Между тем подобный проект в 1988 г. нашел приют в неожиданном месте – научно-популярном (и вместе с тем академическом) журнале «Русская речь». Идею поддержал редактор Юрий Иванович Семикоз – назовем его имя, не фигурирующее в таком беспамятном и несистематичном источнике, как Интернет. В советские времена инициаторами добрых и общественно полезных дел часто выступали не руководители журналов, а, так сказать, низовые редакторы. Так или иначе, под патронатом Ю. И. Семикоза в первом номере журнала за 1989 г. открылась рубрика, которая называлась «Антология авторской песни». Естественно, для нее выбирались образцы жанра, интересные с языковой точки зрения, что само по себе работало на повышение престижа авторской песни.

Каждая публикация состояла из подборки текстов, сделанной А. Е. Крыловым (он же был автором вводной заметки), после чего следовал «филологический комментарий», принадлежавший автору настоящей статьи.

Первым героем рубрики оказался Юрий Визбор, далее персонажи выходили на сцену в произвольной, непредсказуемой последовательности – чтобы было интересно и составителям, и читателям. Вместе с Визбором их оказалось пятнадцать: Михаил Анчаров, Булат Окуджава, Александр Городницкий, Новелла Матвеева, Владимир Высоцкий, Александр Галич, Ада Якушева, Юлий Ким, Евгений Клячкин, Дмитрий Сухарев, Владимир

Туриянский, Вера Матвеева, Борис Вахнюк, Геннадий Шпаликов (последний выпуск в № 4 за 1991 г.).

Все публикации ныне доступны на сайте журнала «Русская речь».

Тексты были в основном достаточно известные, порой легендарные, однако в журнальной антологии состоялись и оригинальные публикации. Здесь увидели свет «Римская империя»¹ Окуджавы (1989, № 3) и песня-пародия Высоцкого «Сорок девять дней» (1989, № 6).

«Сломался» проект в 1991 г. на подготовленной к печати подборке Арона Круппа. Главному редактору журнала не понравились имя и фамилия барда, а составители проявили принципиальность и закрыли рубрику. Теперь она в известном смысле – памятник бардовской и филологической культуры.

Следующий шаг был предпринят издательством «Олимп» в 1996 г. Это было уже издательство нового, постсоветского образца, и возглавлявший его Михаил Соломонович Каминский организовал ряд важных социальных проектов; один из которых назывался «Школа классики», с подзаголовком «Книга для ученика и учителя». Книги на дешевой газетной бумаге в малиновых переплетах быстро готовились, быстро печатались и уходили в народ. И вот в одном ряду с Лермонтовым, Достоевским, Булгаковым, антологией «Древнерусская литература» М. С. Каминский задумывает выпустить книгу «Авторская песня». Примерно в то же время выходит подготовленная Татьяной Бек поэтическая антология «Серебряный век» – факт, красноречиво свидетельствующий о том, что авторская песня была поставлена в самый престижный контекст.

К подготовке издания, помимо автора настоящей статьи, была привлечена Е. Н. Басовская как автор раздела «В помощь ученику и учителю» [2]; он получился очень живым, информационно насыщенным и остается актуальным в настоящее время. Если остальные книги серии имели достаточно издательских прецедентов и оригинальными в них были только предисловия и примечания, то «Авторская песня» от первой до последней строки – это книга самостоятельная и концептуальная. По меткому замечанию А. В. Кулагина, ее создателям приходилось «идти по целине»

¹ Ранее публикация столь острого текста могла состояться только за пределами СССР.

[4, с. 24]. «Книга, по замыслу своему популярная, методическая, имеет немалую научную ценность» [4, с. 24], – такая оценка была дана А. В. Кулагиным в 2011 г.

Впервые книга вышла в 1997 г. тиражом пять тысяч экземпляров, потом были выпущены еще три тиража, причем последний из них в 2002 г. – с исправлением опечаток и ошибок [1]. Это последнее и окончательное издание доступно в сетевой библиотеке А. Никитина-Перенского *Im Werden*¹.

Книга открывается моей статьей «Авторская песня как литературный факт» [5]: такое заглавие – отсылка к тыняновской традиции понимания того, что такое литература, к широкому эволюционному взгляду на подвижность границ художественной словесности. Дальнейшая структура была намечена в наших разговорах с издателем, взаимопонимание с которым возникло сразу.

Далее решено было поместить три главы о классиках («Булат Окуджава», «Владимир Высоцкий», «Александр Галич») с компактным изложением биографий поэтов и рассказом об эволюции их художественных систем. В тексты этих глав были внедрены в полном объеме важнейшие стихотворные тексты (по двадцать у каждого автора). Это как бы три маленьких книжечки, главу о Высоцком, впрочем, издательство «Вагант» и выпустило потом книжечкой. Можно теперь констатировать, что идея исследовательского проекта «ОВГ» (Окуджава, Высоцкий, Галич) впервые была воплощена именно в «олимповском» издании.

Затем следуют пять глав – об Анчарове, Городницком, Визборе, Новелле Матвеевой и Киме. В каждом случае – моя вступительная заметка и двадцать стихотворных текстов автора. Анчаров и Визбор к тому времени уже ушли из жизни, а подборки Городницкого, Матвеевой и Кима были согласованы с авторами, утверждены ими в качестве антологического подбора их шедевров. (Помнится, в момент срочной сдачи рукописи я обнаружил, что у меня дома нет песни Матвеевой «Миссури», и Новелла Николаевна продиктовала мне по телефону ее точный текст. Незабываемое воспоминание!)

¹ Книга доступна по ссылке: https://imwerden.de/pdf/avtorskaya_pesnya_2002__ocr.pdf.

Далее в книге следует моя обзорная статья «По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы)» [6]. Там охарактеризованы и процитированы Ю. Кукин, Е. Клячкин, А. Дольский, Ю. Алешковский, Г. Шпаликов, В. Туриянский, А. Якушева, Вера Матвеева, Б. Вахнюк, Л. Семаков, В. Луферов, Е. Бачурин, В. Егоров, Ю. Луферов, И. Михалев, О. Качанова, А. Иващенко и Г. Васильев, О. Митяев, М. Щербаков. В каждом случае цитируется полностью одна, по мнению составителя, «главная песенка» (согласно поэтической формуле Окуджавы), т. е. антологический принцип продолжает действовать и в этой главе. Целый ряд бардовских имен дан в конце главы перечислительно, причем это не случайный перечень: он был выработан совместно с А. Е. Крыловым и носил ответственный характер. В итоге в книге «Авторская песня» представлена, по сути, вся «номенклатура» бардовского движения, которую предстоит учесть составителям будущей «канонической» антологии авторской песни. Добавить надлежит, пожалуй, только Тимура Шаова.

Переходя к разговору о такой будущей антологии, необходимо кратко и категорично высказаться о хронологических параметрах. Пора наконец отбросить всякого рода дилетантские «размышлизмы» о том, что авторская песня начинается с «Бригантины» Павла Когана, с Александра Вертинского или с Гомера. Первой авторской песней я (уже не в первый раз) предлагаю считать «Неистов и упрям...» Булата Окуджавы (1946-й или 1947-й), и именно ей стоит открыть антологию. А конечная точка – 1997-й, дата кончины Окуджавы (в июне 1997 г., кстати, вышел и первый тираж «олимповской» «Авторской песни»). Это, так сказать, героический период в истории жанра (даже если датировать ее рамки шире), и полвека – это очень много!

«Песни нашего века» – очень точно был назван в 1998 г. творческий проект, получивший широкую популярность и общественное признание (кстати, это тоже антология своего рода, и, возможно, в примечаниях к проектируемой книжной антологии стоит в каждом случае указывать, что данная песня входила в «Песни нашего века»). «Наш век» – это фактически вторая половина XX столетия. После данного момента бардовское поэтическое творчество, по беспощадному, но исторически точному суждению Н. А. Богомолова, возвращается в русло самодеятельной песни,

откуда оно некогда вышло [3, с. 61–62]. Трудно назвать бардовскую песню, сложенную в XXI веке и ставшую легендарной.

Новая антология авторской песни, на мой взгляд, должна носить отчетливо литературный характер и адресоваться не «любителям авторской песни», а читателям поэзии в широком смысле слова. Поэтому идеальным форматом для нее может служить формат «Библиотеки поэта», разработанный в свое время Ю. Н. Тыняновым (и унаследованный «Новой библиотекой поэта»). В этой серии, как известно, есть сборники не только индивидуальные, но и коллективные, например «Русская элегия», «Поэзия русского футуризма», «Поэты-имажинисты» и т. п. В этот ряд призвана вписаться и «Авторская песня». Необязательно, чтобы она непременно вышла с грифом «Новой библиотеки поэта» – важен сам принцип построения книги (возможно, двухтомника) и научного оформления текстов. То есть экономное расположение текстов, их размещение «в подбор», а не «со спуском», цифровая нумерация текстов, помогающая легко находить комментарии. Примечания должны быть предельно кратки: источник публикации и сведения, насущно необходимые для читательского восприятия (а не все, что может сказать по поводу этих текстов комментатор).

Мне кажется, что в антологии не должно быть «диктатуры» ОВГ. Окуджава, Высоцкий и Галич будут представлены там достаточно репрезентативными, но при этом компактными подборками. Откроет книгу Булат Окуджава, но Высоцкий и Галич появятся не сразу после него, поскольку и «Татуировка», и «Леночка» появились тогда, когда контекст авторской песни уже сложился. Вторым вслед за Окуджавой, наверное, должен идти Анчаров, создавший первые песни еще во время войны. Затем Визбор, Ким, Новелла Матвеева... Порядок следования не по хронологии рождения, а по хронологии вхождения в контекст авторской песни. Выработка этого порядка – задача и научная, и творческая. Количество песен одного автора – от одной до... Здесь априорный лимит был бы неуместен: как говорится, работа покажет.

Полагаю, авторская песня здесь должна быть отделена от смежных художественных явлений, прежде всего – от рок-поэзии, которая заслуживает отдельной антологии.

После текстов самых молодых бардов (не берусь предугадать их имена) завершить антологию, по-моему, должен особый, автономный раздел

авторских песен, сложенных на готовые стихи поэтов, не являвшихся бардами. «Библиотека поэта» дает прецедент на этот случай: двухтомник «Песни русских поэтов» – от Феофана Прокоповича до Игоря Северянина. Там представлены и Лермонтов, и Некрасов, и Блок, и множество менее известных авторов. В нашем случае – речь о не слишком пространной подборке, куда, несомненно, должны войти «Гренада» Светлова – Берковского, «Контрабандисты» Багрицкого – Берковского, «Если я заболею» Смелякова – Визбора, «Снег идет» Пастернака – Никитина. Думается, здесь будут представлены и тексты на стихи Бродского и Кушнера, так не жаловавших авторскую песню. А вот Дмитрию Сухареву, полагаю, место в основном разделе, в ряду «классических» бардов – так, как он был представлен в антологии журнала «Русская речь». В общем, здесь возникнет немало вопросов, требующих научно-творческого решения.

По объективным причинам антологию, о которой идет речь, предстоит создать не ветеранам науки об авторской песне, а ее более молодым исследователям. Хочется верить, что среди наших молодых коллег появятся смельчаки, готовые ставить перед собой масштабные задачи и способные талантливо их решать.

Когда нашей литературе будет дан новый старт, авторская песня как социально-духовно-эстетический феномен непременно будет востребована. И очень важно, каков будет главный книжный источник для новых читателей. Создание антологии – первейшая стратегическая задача науки об авторской песне.

Список литературы

1. Авторская песня. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО Агентство «КРПА “Олимп”», 2002. 506 с.
2. Басовская Е. Н. В помощь ученику и учителю // Авторская песня. М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1997. С. 411–504.
3. Богомолов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Изд. центр «Азбуковник», 2019. 528 с.
4. Кулагин А. В. Барды и филологи: авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна: Московский гос. обл. социально-гум. инст., 2011. 156 с.
5. Новиков Вл. Авторская песня как литературный факт // Авторская песня. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО Агентство «КРПА “Олимп”», 2002. С. 5–12.
6. Новиков Вл. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО Агентство «КРПА “Олимп”», 2002. С. 371–408.

УДК 821.161.1

НА ПУТИ К УТОЧНЕННОЙ ДАТИРОВКЕ ПЕСЕН ОКУДЖАВЫ РАННЕГО ПЕРИОДА

Предварительные выводы

А. Е. Крылов

независимый исследователь,
член Союза российских писателей
ae_krylov@mail.ru

В статье сделана попытка объединить данные дневника Н. Бялосинской, мемуаров С. Рассадина и Л. Аннинского, достоверность которых в части датировки первых песен Б. Окуджавы подтверждается, а также устные воспоминания самого поэта – с сугубо текстологической информацией, полученной при обработке собранных магнитофонных записей 1958–1961 гг., доступных авторских рукописей и авторской машинописи. Сравнение новых данных с существовавшими ранее системами датировки ранних песен поэта дает возможность существенно уточнить эту систему. Работа основана на фонограммах из личной коллекции автора и из собрания Гослитмузея им. В. И. Даля.

Ключевые слова: текстология, датировка, авторский миф, мемуары, самиздат, магнитиздат, фонограммы, устная литература, авторская песня, уличная песня, городской романс, стилизация, автоцензура.

Towards a More Precise Dating of the Okudzhava Songs of the Early Period

Preliminary conclusions

Andrey E. Krylov

independent researcher,
member of the Union of Russian Writers
ae_krylov@mail.ru

The article attempts to combine the data from the diary of N. Byalosinskaya, the memoirs of S. Rassadin and L. Anninsky, the reliability of which is in terms of dating the first songs of B. Okudzhava is confirmed, as well as the oral memoirs of the poet himself, with purely textual information obtained by processing the collected tape recordings of 1958–1961, available author's manuscripts and author's typescript. A comparison of the new data with the previously existing dating systems of the poet's early songs makes it possible to significantly refine this system. The work is based on phonograms from the author's personal collection and from the collection of the V. I. Dahl State Literary Museum.

Keywords: textual criticism, dating, author's myth, memoirs, samizdat, magnitizdat, phonograms, oral literature, author's song, street song, urban romance, stylization, auto censorship.

Нам уже не раз приходилось акцентировать внимание читателя на том, что при датировке стихов и песен для новых сборников Б. Ш. Окуджава не возвращался к своим рукописям, руководствуясь исключительно собственной памятью, которая, как известно, у любого человека отнюдь не совершенна (см., напр.: [10, с. 191–193]). Системных текстологических исследований на материале поэтического творчества Окуджавы до 2025 г. не проводилось, – отсюда и исходит повсеместная путаница с текстами и датами, последствия которой исследователям, видимо, еще придется выправлять в когда-то написанных ими статьях и книгах.

Необходимость проверки датировки независимыми текстологическими методами следует хотя бы из яркого примера, которому посвящена наша статья о песне «Неистов и упрям...» [9, с. 19–30]. Сам поэт относил ее к 1946 г., о чем с его слов и написано во всех его биографиях; в то же время исследование показало, что песню следует датировать по-иному: 24 октября 1947 – <после сентября 1948>, где первая дата относится к стихам, а вторая – к мелодии, т. е. непосредственно к песне на эти стихи.

Сначала два слова о теории. Тот вид памяти человека, который отвечает за события его личной жизни, ученые называют эпизодической памятью. Совокупность этих событий, в свою очередь, принято называть памятью автобиографической (см.: [7, с. 73, 109–121]). Конечно, есть люди, которые по чьему-то заказу могут вспомнить некую дату, в которую произошёл тот или иной случай в их личной жизни, но таких за все время исследований во всем мире было выявлено всего около ста человек. (Известно, что Окуджава, как и большинство окружающих нас людей, не из этого числа.) К тому же эпизодическая память легко подвергается деформации не только всякий раз, когда человек обращается к ней, но и при каждом устном или письменном пересказе извлеченного мозгом эпизода; стираются одни детали и прирастают другие. Вместе с тем от частого пересказа в мозгу повествователя закрепляется самый поздний вариант «происходившего», с позднейшими же искажениями и наслоениями. Так уж устроен сложнейший, но вместе с тем наихрупчайший механизм нашей памяти. Тем не менее в большинстве случаев мы уверены, что она нас не подводит. Вспомним хотя бы, как далеко от текста Булат Шалвович, а вслед за ним и некоторые мемуаристы пересказывали тезисы знаменитой

погромной статьи Лисочкина. А для наглядности добавим, что описанный нами вкратце механизм эпизодической памяти сравним в деталях с последовательными переизданиями текста популярной книги. Если всякое следующее перепечатывается с предыдущего, то текст обрастает опечатками. Так что предположение о том, что поэт долго называл в некоем контексте одну песню, а потом вдруг самостоятельно «вспомнил», что на ее месте была другая, маловероятно в принципе. Видимо, это изменение свидетельствует всего лишь о постоянном поиске истинной версии хронологии.

Таким образом, забывание, как и неудачи при попытке вспомнить то, что мы помнили когда-то, – естественные процессы для любого человека. Однако приведенное нами теоретическое отступление – не аргумент, а лишь фон для любого биографического исследования. Нам же в данных условиях остается выделить в устных рассказах и датировочных песенных списках Окуджавы (или сделанных при его участии) устойчивые ассоциации – и на пути их логического осмысления отсеять ложные. Собственно, того же подхода мы обычно придерживаемся и при обращении к *мемуарам разных лиц*¹.

* * *

Разговор о конкретных фактах начнем с того, что авторская фонограмма давно – на примерах творчества В. Высоцкого и А. Галича – зарекомендовала себя как полноправный носитель авторской воли. Причем воли, почти не затронутой внешними цензурными вмешательствами. Мы же уделим внимание главным образом только одной стороне текстологической работы – датировке песен Окуджавы. В этой работе очевидно выделяется первый ее этап – определение очередности написания песен. На этом узком вопросе мы и заострим наше внимание.

Прежде всего обратимся к первым песням, написанным Окуджавой по возвращении в Москву в ноябре 1956 г. С легкой руки поэта мы привыкли исчислять его ранний творческий период именно с этой даты. А верхней границей интересующего нас отрезка времени является начало года 1961-го, когда песенная деятельность Окуджавы перешла в публичную плоскость. Этот этап творчества мы смело можем назвать домагнитофонным,

¹ Здесь и далее курсивом отмечены цитаты из стихов и устных рассказов Окуджавы на выступлениях.

поскольку в 1950-е гг. случаи обладания записывающей аппаратурой были единичными. 1961 г. совпал с началом массового распространения бытовых магнитофонов, которые стали непременным атрибутом практически всех концертов бардов. Нам интересен именно этот период – потому что в силу изложенных выше причин песенный материал является самым спорным, самым загадочным для современной текстологии и посему самым трудоемким для его исследователей.

По состоянию на лето 1961 г., когда произошел еще и взрыв популярности Окуджавы, его репертуар насчитывал, по его личным сведениям, порядка 60 песен, что он и сообщил однажды на выступлении¹. (Наши подсчеты доказывают практическую точность этого числа.) Поэтому для подготовки к выступлению автору требовался жесткий отбор, и алгоритм «написал – спел» не мог быть не нарушен.

Окуджава, как мы знаем, неоднократно вспоминал, что его песенный репертуар пополнялся из двух источников: не только из стихов, рожденных одновременно с мелодией, но и из положенных на музыку его уже существовавших ранее стихотворений. Самым ярким и широко известным случаем такого разновременного появления текста и мелодии, подтвержденным фактами, явилось возникновение песни «Молитва» (стихи, согласно авторской датировке, – 1964, музыка – 1966). Биограф писателя М. Гизатулин со слов поэта Н. В. Панченко, редактора Окуджавы, обосновывает версию, что как минимум стихи будущей песни «Над синей улицей портовой...» возникли у поэта еще в его калужский период, точнее в отпуске, проведенном им в Туапсе летом 1956-го, когда поэт еще не начал свою песенную «карьеру» (подробнее см.: [6, с. 357–359]). Более того, Ирина Живописцева свидетельствует, что песенка «Эта женщина – увижу и немею...» была знакома ей с музыкой (!) еще по Тбилиси, т. е. до 1950 г., а то и гораздо раньше [8, с. 44–45]. И хотя делать выводы, основываясь исключительно на мемуарах одного человека, чревато ошибкой, следует отметить подробности, сопровождающие данные воспоминания: именно своей мелодией песня понравилась отцу сестер Смольяниновых, который был первым гитарным «учителем» Булата.

¹ См. в ответ на выкрики из зала с просьбами спеть ту или иную песню: «Понимаете? Песен много – у меня 60 песен. Я физически не в состоянии все это <исполнить>. Просто самые главные я показал» [36].

Наш исследовательский опыт подтверждает наличие такого возникновения песен из «старых стихов». К примеру, одна из фонограмм с авторским чтением стихотворений 1956–1959 гг. содержит не ставшие на тот момент песнями тексты «Шел троллейбус по улице...», «Не бродяги, не пропойцы...» и «Ты в чем виновата...». Чуть позднее как стихи Окуджавы читал «Песенку про Черного кота», и другие – «В саду Нескучном тишина...», «Чудесный вальс», «Мартовский снег», «Живописцы», и даже «Грузинскую песню» (правда, все они просуществовали в таком виде недолго). Да и позднее поэт, бывало, объявлял на своих выступлениях *новую песню* с оговоркой, что у нее пока нет музыки. И наоборот, некоторые стихи не сохранились в их песенном качестве, но хотя бы короткий срок, а то и всегда имели в названии слово *песня* или *песенка*. Среди них можно назвать такие: «Есть “да” и “нет”. И не шутя...»; «Песенка о белых дворниках»; «Песенка о Сокольниках»; «Песенка про маляров»; «Песенка о художнике Пиросмани»; а также поздние – «Машина – это дело...», «На пригорке стояла усадебка...», «Песенка о народном депутате» и другие¹. Известно также, что, к примеру, песня «О Володе Высоцком» сначала читалась автором, а песенный ее вариант (как очевидно было и в случае со стихами «Война. Она еще долго протянет...») даже потребовал изменений в стихотворном размере текста. И так далее. Другой вопрос – когда конкретные стихи получили новый статус: через месяц или через год, два... Распутать до конца эту головоломку на пути к песенной хронологии Окуджавы вряд ли удастся, и тем не менее двигаться по этому пути необходимо. И кое-что нам уже известно благодаря дошедшим до нашего времени магнитным записям.

Есть и другие особенности, тоже важные, но их мы будем касаться по мере изложения.

В окуджавской текстологии существует и важный положительный момент, субъективный. Сам автор до начала 1960-х еще имел привычку ставить дату написания текстов в большинстве своих автографов. Впрочем, даже если он позднее не утратил эту привычку, то исследователи

¹ К слову, там же, в записи от 11 февраля 1957 г., тоже фигурирует заглавие «Песня», которая по очевидным причинам не поддается идентификации [5, с. 478].

имеют об этом лишь отрывочные сведения, ибо доступ к личному рукописному архиву поэта по-прежнему остается закрытым наследниками. Со временем часть проделанной нами работы может оказаться излишней, но сейчас она необходима и, главное, уже возможна.

К счастью, далеко не все рукописное и машинописное наследие Мастера сосредоточено в одном месте, а в силу его официального статуса поэта (в отличие, например, от Высоцкого) в несравнимо большей степени рассеяно как по различным государственным хранилищам, так и по частным архивам и коллекциям. И многие артефакты такого рода уже распространены в копиях и известны исследователям. К тому же частные собрания фонограмм являются отнюдь не единичными и насчитывают не одну сотню (!) единиц хранения. Таким образом, можно констатировать, что остановить целое направление оруджавоведения в наше время невозможно. А накопленный багаж знаний и источников позволяет нам уже сейчас делать общие выводы по истории поэтических текстов Оруджавы.

* * *

Попыток создания более-менее обширного корпуса песен Оруджавы, который содержал бы даты их написания, начиная с 1970-х было несколько. И все – вне советских официальных каналов.

Назовем фамилии лиц, причастных к изданию и датировке.

Репников А. И. – известен как составитель еще одного самиздатского сборника – с песнями В. Высоцкого (оба имели ксероксный тираж).

Фрумкин В. А. – составитель двух песенных томов на русском и английском языках с нотами, впервые изданных в США в 1980 и 1986 гг. (см.: [14; 21]).

Зимин И. М. – работал с Оруджавой над датировками для книги песен к одиннадцатитомному юбилейному собранию его сочинений (самиздат Московского КСП, 1984; первоначальный ксероксный тираж тома в оригинальном переплете – 100 экз.).

Цветков В. И. – издатель первого тиража постцензурного сборника «Чаепитие на Арбате» (М.: РАН, 1996); сборник позднее несколько раз переиздавался в сокращении и даже с искажениями.

Всякий раз при подготовке своих книг составители обращались за помощью в датировании текстов к их автору. Впрочем, пожалуй,

однозначно говорить об участии поэта в проставлении дат возможно лишь в трех последних случаях. Текстовый «сборник Репникова» (самиздат, 1971) мы можем называть этим именем довольно условно, поскольку точными сведениями о причастности данного составителя к процессу работы над книгой не располагаем. Все сведения, относящиеся к ней, являются легендарными. Возможно, составитель при подготовке сборника пользовался консультациями Л. А. Шилова, а помощью Окуджавы – опосредованно, через того же Шилова. К сожалению, расспросить о подробностях из названных здесь людей уже некого. Бывший владелец экземпляра с дарственной надписью Окуджавы Олег Меркулов (1936–2008), который и подарил нам этот раритет, тоже ничего не знал об истории его происхождения. Бывший ленинградец Владимир Фрумкин также получил аналогичный экземпляр в подарок от автора в 1973 г. [17, с. 111] Эти факты дарения говорят о том, что поэт имел в своем распоряжении несколько книг из самодельного «тиража», значит, скорее всего, был причастен к подготовке. К тому же Фрумкин на дополнительный вопрос смог лишь подтвердить в личном письме наши знания о некоторой причастности Л. Шилова к подготовке подаренного сборника.

В этот же перечень источников следует добавить еще один список дат – сугубо авторский. Его Окуджава подготовил для той же фрумкинской книги в 1980-м. Этот перечень имеет самостоятельную ценность, поскольку не учитывал предыдущие попытки датировки.

Практически сплошное датирование песен, проведенное в 1971-м и отстоящее от времени написания произведений всего на десяток с небольшим лет, теоретически должно быть более точным. Вместе с тем этот массив дат построен более упрощенно, чем в работе Окуджавы с Зиминым, – данный список в меньшей степени учитывает разделение моментов сочинения стихов и мелодий, как это было сделано последним. Кстати, результаты из предыдущего собрания текстов Зиминым, судя по сопутствующим фонограммам бесед, в его работе не учитывались, что требует считать эту систему также независимой.

Напротив, при составлении американского нотного издания «65 песен» В. Фрумкин в части датировки явно использовал «сборник Репникова», поскольку даты в обоих совпадают полностью. Вторая книга тоже содержит

несколько ранних песен, не попавших в первую, и их датировка уже отлична от репниковской. Она, как видно из опубликованной переписки, неоднократно уточнялась заново.

В части разброса авторских дат характерна сравнительная таблица источников, выполненная Фрумкиным в том же году для датировки песен во втором американском томе.

Она дополнена нами с учетом ответов Окуджавы [17, с. 111–113; 18]:

| | Кн. Репникова, 1971 | Список БО, 1980 | Кн. «Стих-я», 1984 | Передано через Е. Сокол, 1986 |
|----------------------------------|------------------------|--------------------|-----------------------|----------------------------------|
| «Не клонись-ка ты, головушка...» | 1958 | 1956 | 1957 | 1958 |
| «Настоящих людей так немного...» | 1959 | 1956 | – | 1958 |
| «Он, наконец, вернулся в дом...» | 1960 | 1962 | – | 1962 |
| «Шел троллейбус по улице...» | 1961 | 1960 | – | 1961 |
| «Непокорная голубая волна...» | 1957 | 1961 | – | 1961 |
| «В Барабанном переулке...» | 1963 | 1959 | 1961 | 1961 |
| «На фоне Пушкина снимается...» | – | 1969 | 1970 | 1967 |
| «Заезжий музыкант целуется...» | – | 1970 | 1975 | 1969 |
| «Шла война к тому Берлину...» | – | 1976 | – | 1966 |
| «Отшумели песни нашего полка...» | – | 1977 | 1973 | 1974 |
| «Музыкант играл на скрипке...» | – | – | 1983 | 1985 |

Сборник избранного «Чаепитие на Арбате» (1996), оказавшийся для автора итоговым, не имеет титульного составителя, однако ныне покойный издатель этой книги Цветков успел рассказать о работе над ней подробно. Первоначально здесь тоже должны были быть указаны даты, которые (опять же по памяти) исходили от Окуджавы. Цветков лишь иногда предлагал включить в состав отдельные пропущенные автором известные песни; не вмешивался он и в датировку. В итоге можно сказать, что он во всем следовал исключительно авторской воле. Из-за возникшей традиционной путаницы датировку из книги – опять же по воле автора – пришлось убрать [27, с. 47–48]. Так появилось деление на десятилетия, тоже частично условное. В первой редакции рукописи сборника, находившейся у издателя, уже проставленные даты сохранились. Хоть они все и были зачеркнуты, большая часть из тех, что уже были проставлены, поддается чтению даже в ксерокопиях ¹.

¹ Ксерокопии первоначальной рукописи книги имеются в нашем архиве.

Самой высокой степенью достоверности обладает, как считается в оруджавоведческом научном сообществе, система датировки И. М. Зими́на, который подробно выяснял песенную хронологию поэта в нескольких беседах с ним самим и отдельно фиксировал рождение стихов и музыки песен. Однако, как мы уже знаем, со временем выяснилось, что и этот массив дат нуждается в уточнении.

* * *

Различные «показания» о «песенном начале» своего коллеги оставили «магистральцы», но все эти воспоминания занимают, как правило, периферийное место в их рассказах. Напротив, критик и литературовед С. Б. Рассадин, который дружил с поэтом и всегда интересовался данным вопросом, возвращался к нему как минимум в трех своих статьях (соответствующие цитаты собраны в кн.: [9, с. 99–100]). Его личное воспоминание на сей счет было очень ярким, поскольку относилось ко времени знакомства с поэтом. Рассадин в мае 1958 г., придя после окончания университета на службу в издательство «Молодая гвардия», познакомился там с человеком, который играл на гитаре и пел песенки из разряда уличного фольклора.

Молодым ученым следует знать, что эта неподцензурная «песенная отрасль» носила тогда обобщенное – сугубо оценочное – название «блатная песня» и считалась крамольной, т. е. с точки зрения советской идеологии недопустимой. Этот род песни именовался так не только в официальных кругах, но и в среде ее носителей, в чем легко убедиться, почитав многочисленные мемуары современников, написанные в 1990-е гг.

Видимо, именно на любви к этому жанру два редактора и сошлись, поскольку Рассадин тут же научил старшего коллегу песенке «Город Николаев, фарфоровый завод...», которую Оруджава тоже стал исполнять и даже несколько раз записал на чей-то магнитофон. Но еще важнее, что у нового знакомого Рассадина в активе оказалось несколько недавно написанных песен, которые мы сегодня называем авторскими. Он крепко запомнил две первых – «А мы швейцару: “Отворите двери!..”» и «Из окон корочкой несет поджаристой...». (А позже узнал и еще о двух, относящихся к 1940-м гг., но их в данном случае мы выносим за скобки.)

Однако мнение литературоведа настолько контрастировало с датировкой, предлагавшейся самим Окуджавой, что исследователи даже не всегда обращали внимание на него как на мемуариста. А авторский миф, созданный памятью поэта, наоборот, стал непререкаемым общим местом окуджавоведения в части дат.

Тем не менее именно на эпизодическую память Рассадина мы изначально будем опираться. Попутно попробуем доказать, что его воспоминания – хотя бы в вопросе датировки (!) – заслуживают статуса достоверного источника.

Для начала мельком заметим, что одна из названных Рассадиным песен встречается в совпадающем по времени мемуарном эпизоде бывшей бакинки, поэтессы Инны Лиснянской. Посетив зимой 1957/1958 г. Москву, она попала в дом к руководителю «Магистрала» Г. Левину, где впервые увидела поющего «грузина». Эпизод отложился в памяти. При этом гостя запомнила только одну песню из спетых, и ею была аккурат «Надя-Наденька». Забегая вперед, благодаря дневнику Бялосинской мы теперь можем уточнить дату «московского знакомства» – не ранее конца февраля.

Необходимо обратить внимание и на одну ценную для нас фразу из тех же мемуаров Рассадина: «он не стеснялся петь две», имея в виду, что остальные исполняемые Окуджавой песни относились к разряду фольклорных.

Вот как сам Окуджава со стороны и с высоты прожитых лет оценивал своего молодого alter ego Ивана Иваныча в автобиографическом рассказе: «...Он был дитя своей эпохи и даже *стеснялся* под гитару петь, хотя петь хотелось и никаких других инструментов он не знал. Он, например, *стеснялся* носить обручальное кольцо, а почему – не знал, *стеснялся*, и все тут» (курсив наш) [22, с. 267].

Так что глагол *стеснялся* в нашем контексте вполне уместен. И к этой широкой, но аккуратной характеристике мы еще вернемся и будем ее использовать.

Отвечая на традиционные вопросы о корнях своего песенного творчества и об учителях, поэт неизменно называл фольклор, и особенно подчеркивал: русский фольклор. Даже приводил в своих интервью конкретные примеры песен: «За морем синичка не пышно жила, не пышно

жила – пиво варивала...», «Быстры, как волны, дни нашей жизни...», «Аллаверды» («С времен, давным-давно отжитых...»). По уже известным нам причинам его высказывания о фольклоре уличном не могли попасть в печать, и он мог рассчитывать только на мимолетное упоминание этого специфического жанра, и то в основном не в центральной прессе: «Русский романс и фольклор, особенно городской, сильно повлияли на мое творчество» [19].

В перестроечные времена в газетно-журнальных публикациях стали появляться и более подробные отзывы. К примеру, стало возможным напечатать такой развернутый ответ Булата Шалвовича на вопрос о почве, на которой выросли его песни: «Это, во-первых, наш русский фольклор. Частушка – лаконичная, метафоричная и остроумная. Городской романс. Солдатские песни. Старинные, а не той войны, на которой я был. Фронтной фольклор существовал, возникал то тут, то там, но он как-то мимо меня прошел. Было еще другое – песни в фольклорной русской традиции. Исаковский, “Вот кто-то с горочки спустился” – это было для меня, да, откровением!.. Ну и, чтобы не соврать, скажу, что и “блатной фольклор” – в лучших вещах. Он тогда был очень популярен, и среди этих песен попадались настоящие шедевры, образцы высокой поэзии. Вот это все меня как-то пропитывало, что ли» [25, с. 33].

Что же касается фактического положения дел, то Окуджава действительно любил как традиционный – признаваемый государством – фольклор, так и неразрешенный, городской. И знал наизусть. Тому есть доказательства. Жанна Бичевская многократно рассказывала, что Окуджава поразил ее пением народной песни «Матушка, что во поле пыльно?..». Магнитофонные ленты донесли до нас в его исполнении «Шумел камыш» и «Летят утки» – песню, которую Ирина Живописцева вспоминает как любимую своей матери, первой тещи Булата [8, с. 17–18]. «В молодости я не наблюдала пристрастия Булата к этому жанру песен, как и к сентиментальному городскому романсу, – продолжает мемуаристка. – Мама знала их великое множество: “Васильки”, “Златые горы”, “Я Сеньку встретила” и другие. Пела их так, что затрагивало душу, но я почему-то считала их мещанскими. Совсем другие вкусы воспитывало советское общество. Конечно, у меня нет прямых доказательств влияния мамино

пения на сложившийся в дальнейшем круг интересов Булата в песне, но то, что для него тогда в Тбилиси это была новая струя, – несомненно» [8, с. 45–46].

В той же книге среди уличных песен, которые пелись в семье и в их общем студенческом кругу, упоминаются и известный «Чемоданчик», который некоторые авторы склонны приписывать Окуджаве. Приводит Живописцева припев и менее известной фольклорной песни:

Жена, жена, был холостяк,
 Был бос и наг
 И жил, ей-богу, как дурак,
 Теперь имею свой очаг...

Позднее поэт записал на пленку другие образцы кавказского русскоязычного фольклора тех лет, которые кто-то тоже приписывает ему: «Моя жена – кекела, черный, как холера», «На одном клетка попугай сидит...», «Ты думаешь, тебя люблю...», «С добрым вечером, Маруся!..». И не только их, но и появившиеся в его репертуаре, видимо, позднее: «Бублики», «Перебиты, поломаны крылья...», «А кабы знала бы да не гуляла бы...», «Запрягай-ка, тятка, лошадь...» в двух вариантах, а также воровскую «Течет речка да по песочку...», в одной строфе которой он даже оставил свой след в виде замены «девчоночки» на «комсомолочку» (так вслед за ним пели Высоцкий и Хвостенко).

Это отступление показалось нам необходимым, когда в нашей фонотеке обнаружилось одно редкое неподцензурное высказывание поэта 1981 г. Оно прозвучало в беседе с молодой зарубежной исследовательницей-русисткой (к сожалению, по прошествии сорока с лишним лет вкладыш с ее фамилией, который содержался в коробке с пленкой, был нами утерян). Собеседница заговорила о традиции романса и о единстве стихов и музыки в песнях поэта, об их связи с фольклором, и с городским романсом в частности.

Возможно, памятуя, что беседует с иностранкой, Окуджава и ответил ей столь детально: «Я начал вообще писать музыку, когда “заболел” фольклором. Я очень “заболел” фольклором. И вот это звучание фольклорных вещей... их ритм начал на меня действовать, влиять на меня.

И я под этим впечатлением стал уже писать свои стихи... В таком ритме своеобразном. А потом отсюда родилось желание мелодии. Я считаю, конечно, что все это вышло из фольклора и из городского романса, который я очень люблю. Из городского романса. Вот начало моей деятельности, так сказать» [32].

Заметим: *песенное начало – из городского романса*. Для убедительности повторено дважды. Запомним этот авторский тезис, ведь по факту он тоже напрямую коррелируется со свидетельством Рассадина о первых двух – уличных – песнях Окуджавы. Именно об этом, как мы видим, буквально говорил и сам поэт. И здесь, кстати, наблюдается параллель с творчеством Высоцкого, который также начинал свою работу в авторской песне с жанровых стилизаций. Разница усугублена тем, что большинство из ранних сочинений младшего поэта написаны вообще на уголовном материале.

* * *

Окуджава в беседах со зрителями и журналистами из года в год рассказывал, что песенный «Ванька Морозов» – появился у него первым (подробнее см.: [9, с. 104–119]).

В 1990-е поэт стал говорить в интервью, что первой его песней была, по-видимому, не эта, а «На Тверском бульваре». Вероятно, тогда же произошел его разговор с Рассадиным, которого, по словам последнего, новая версия «озадачила».

В действительности он впервые начал вспоминать о «первенстве» «Тверского бульвара» в 1984-м. Это произошло в процессе его беседы с В. Акелькиным и И. Зиминим. Он сомневался и несколько раз силился назвать еще одну песню, которая предшествовала этой. Припомнить «предшественницу» не удалось, а в самиздатскую публикацию интервью [23] этот момент по понятным причинам не вошел.

Вернемся к тому разговору и попробуем ввести в научный оборот отдельные реплики из его фонограммы.

Первоначально гости хотели поставить перед автором задачу разложить приготовленные заранее карточки с названиями и прочими атрибутами песен в хронологическом порядке. Из этой затеи ничего не вышло,

и уже на первой минуте разговора Окуджава сдался: «Эта первая... Эта вторая... Нет, нет! Я путаю сейчас... Я путаю».

Анализируя ситуацию, мы неизбежно придем к выводу, что в любом случае, стремясь к точности в хронологии, все исследователи обычно игнорируют признания автора *путаю* и *не помню* – и за некоторыми исключениями неизбежно отбирают для своих выводов вырезанные из общей беседы предположения, тем самым невольно придавая им значение фактов.

Для примера остановимся на моментах диалога, которые касаются песни «На Тверском бульваре». Эту его часть вел И. Зимин, который сам в очередной раз заговорил о песне про Ваньку Морозова как о первой.

Булат Шалвович поначалу оказался в плену своей старой, привычной для него версии: «Так и есть. А потом, когда я написал “Ваньку Морозова”, мне захотелось написать песню о Москве. И получилась вот эта вот вторая...» (здесь и далее цит. по: [30]).

То есть песенка о бульваре все равно никак не первая.

Собеседник напомнил поэту общеизвестную авторскую историю о застолье у него дома, когда он впервые не прочел, а напел друзьям свое старое стихотворение о Ваньке. Окуджава ответил: «Но я должен вам сказать следующее... Сейчас я начинаю соображать... Стихи эти появились в пятьдесят шестом году. Или пятьдесят седьмом... В пятьдесят шестом... Нет, – я уже не помню... Это были – стихи, а напел я их спустя год, наверное... Как песни они уже спустя год или спустя два года прозвучали. Просто надо было что-то спеть, я взял это стихотворение и напел...» Собеседник уточнил: дескать, если это было в 1956-м, то тогда это означает, что стихи родились в 1955-м? Последовал ответ: «Нет. В пятьдесят седьмом, в пятьдесят седьмом...» (Очевидно, Окуджава поправляет здесь первую дату, прозвучавшую в вопросе, относящуюся к музыке.)

Так разговор в поисках логики перешел на совсем другое сочинение: «Значит, эти песни не пятьдесят шестого года, а пятьдесят седьмого?» Реакция Окуджавы: «Так, какие? “Ванька Морозов” и “На Тверском бульваре”? “Тверской бульвар” раньше. “Тверской бульвар” раньше. В пятьдесят шестом году...»

Этот ответ вроде бы согласуется с привязками к осеннему переезду из Калуги и к гастролям Ива Монтана в декабре 1956-го, а также к тому, что цикл поющих стихов о Москве именно в столице и начинался.

То есть привычная, устоявшаяся версия о написании первой песни в 1956-м довлеет над логикой, поэтому и вопрос в беседе никак не проясняется, только меняется название песни: «Да. Правильно. Правильно. Осенью пятьдесят шестого года, – у меня появились первые песни. Вот “Тверской бульвар” – это я точно помню».

На новый уточняющий вопрос: «Это первая?» – следует неожиданный ответ, опять возвращающий нас в замкнутый круг: «Да. “Ванька Морозов” – это первая...»

И после небольшой паузы, пытаюсь этот круг разорвать: «Подождите, сейчас скажу... “Ванька Морозов” – не первая, понимаете? Что-то перед этим было, а потом у меня появилось желание написать о Москве, появился “Тверской бульвар”».

Далее в магнитофонной записи реплики еще более отрывочны и так же противоречивы, ибо отражают мыслительный, точнее – восминательный, процесс. И поэтому происходящий диалог еще труднее поддается плавному изложению в виде стенограммы. Однако эти фразы в какой-то степени показывают как ход мысли и отдельные ассоциации поэта, так и его личную заинтересованность в истине.

Ему подсказывают: «Неистов и упрям...»? – «Это совсем другое... об этом я не думал... Что-то у меня первое было...»; далее в раздумье: «Первая какая же была... Такое у меня ощущение, что первая... А может, и “Тверской бульвар”. Потому что по стиху очень несовершенному – похоже, что “Тверской бульвар”... Я не придавал значения. Текст слов – и текст слов. Но мне сейчас кажется, что она была не первая. Я даже помню, как осенью мы стояли около Краснопресненского метро с Женей Храмовым и с Володей Львовым, они расходились поздно вечером. И я им напел... так, между прочим, и сказал: “Вот пишется... песня...” Но мне кажется, что до этого была еще песня... Но это я сейчас не помню...»

Так или иначе, связать стихи о «Тверском бульваре» с историей у станции метро «Краснопресненская», недалеко от которой Окуджава тогда жил, память ему все же не позволила.

Позднее в том же авторском сюжете у метро вместо «Тверского бульвара» стала фигурировать песня про последний троллейбус. Вспомнил? Просто навскидку «назначил»? Кто-то из участников события навел его на эту мысль? Сейчас не понять. К тому же, забегая вперед, добавим: сам «Последний троллейбус» впервые «всплыл» на пленках также только с 1960 г. И все же предположение о первенстве *очень несовершенной* песни про бульвар закрепилось как в рассказах автора, так и в окуджавоведении.

* * *

Почти одновременно два литературоведа – М. Раевская и В. Орлов – сообщили нам о дневниках своеобразного «старосты» литобъединения «Магистраль» Нины Бялосинской, найденных ими в архиве. Покойного ныне Орлова нам удалось уговорить сделать из них обширную выборку для альманаха «Окуджава. Высоцкий. Галич...» [5].

Так мы получили возможность сопоставить подробности имеющихся мемуарных свидетельств Окуджавы и Рассадина с этими уникальными записями. Нина Бялосинская скоро подружилась с коллегой, которого могла встречать еще на московском совещании молодых писателей в январе 1956-го и с которым не могла не познакомиться на Дне поэзии в Калуге в сентябре того же года. Как и он сам, Бялосинская была «членом фронтового братства», что для тех лет было чрезвычайно важно, и даже подаренные ей на день рождения Окуджавой «теплые стихи» были стихами «про войну» [там же, с. 495]¹. Булат появляется в «Магистрале» (и, соответственно, на страницах дневника) в феврале 1957 г. – буквально на четвертом месяце своего московского житья.

До мая 1958-го он посещает объединение регулярно, а после следует двухмесячный перерыв. На наш взгляд, перерыв мог быть связан с переходом в другой отдел издательства, освоение в котором в силу новых обязанностей потребовало от него, уже редактора поэзии, больших сил и времени. Дневник «старосты» фиксирует начало этого перерыва автокоммуникативной, мало говорящей постороннему, записью: «23 апреля 1958 г. Булат 5 этаж 42 комн<ата>». А его песни – с ироническим названием «романсеро» – Бялосинская впервые упоминает вообще только через

¹ Текст стихотворения «В комнатке этой обычной...» (1943–1959) см.: [12, с. 249–253].

полгода – 25 октября. Это вполне согласуется со свидетельством Рассадина: он успел близко познакомиться с Окуджавой раньше нее и потому раньше узнал о «потаенном» до времени *хобби* своего товарища.

И в этот же день Бялосинская записывает в свой блокнот только что сочиненный текст «Сентиментального марша», еще с ранними вариантами (*пройдет сто лет; вдруг прозвонят колокола* и прочие), т. е. – совсем недавний. Эту песню, которая таковой сразу в дневнике и обозначена, Окуджава какое-то время будет напевать на магнитофон и даже спустя три-четыре года назовет – на тот момент – *самым любимым своим стихотворением* [34]. И предварительно опубликует его в сборнике с соответствующим названием [13, с. 165–166].

16 января 1959-го Бялосинская записывает текст «Нади-Наденьки», существовавшей уже почти год, согласно Рассадину и Лиснянской. И только спустя еще год, в 1960-м, он доверит ее звукорежиссерам Государственного дома радиовещания и звукозаписи (далее – ГДРЗ) Е. Мартюхину и Л. Москвиной, благо записанные на студийной аппаратуре двадцать песен предназначались, видимо, тоже «для себя», впрок, – и получили распространение позже только в «магнитиздате», наравне с любительскими записями¹. Но среди исполнявшихся публично «Надя-Наденька» нами по-прежнему не замечена вплоть до концертных фонограмм начала 1960-х гг., когда автор-исполнитель уже обрел уверенность в себе и перестал «стесняться» подобных своих песен.

Таким образом, методами текстологии мы можем косвенно подтвердить сказанное Рассадиным в этой части его мемуаров: да, «стеснялся» петь свои «уличные» стилизации, – пел только друзьям и не на магнитофоны.

Тот же Рассадин вспоминал ответ Окуджавы о неверной датировке его текстов в книге «Стихотворения» 1984 г.: «Это редактор попросил поставить даты, я и назвал их примерно. Какая разница?..» [26, с. 6].

Итак, из дневников Бялосинской известны примерные даты рождения как минимум трех песен 1958–1959 гг. Это «Сентиментальный марш» (октябрь 1958 г.), «Девочка плачет...» (февраль 1959 г.) и «Ах война,

¹ Уже с очередной перезаписи (в соответствующем качестве) фонограмма попала на «тамиздатскую» пластинку: Булат Окуджава поет свои песни. [London]: Flegon Records, 1964.

что ж ты сделала, подлая...» (май того же года). А в июне 1959 г. появляются как минимум стихи еще двух: «Песенки о солдатских сапогах» и «Ах война, она не год еще протянет...». При сравнении с привычной нам датировкой мы можем определить ее погрешность. Даты первых трех, проставленные в 1984 г. со слов Окуджавы, разнятся с «нашими», соответственно, на год, а то и на два – в более раннюю сторону. Ту же картину и похожий разброс, но в обе стороны мы наблюдаем при более ранних попытках авторской датировки всего массива авторских песен (1971 и 1980). Амплитуда колебаний между крайними значениями дат одной и той же песни может доходить у поэта аж до шести лет.

* * *

В 1950-е у Окуджавы было много стихов на основе военного материала. Он объяснял это пережитым на фронте: «...Это было очень страшно. И тогда я стихов не писал, а стихи я стал писать значительно позже. Но эти воспоминания шли за мной по пятам. И идут. И почему-то у меня все время до сих пор появляются в основном военные стихи, военные песни», – говорил он на выступлении в 1961 г., как бы оправдываясь [33]. И именно военные стихи – наряду с шуточными, – судя по всем доступным сегодня источникам, запелись одними из первых. Вместе с тем в этом контексте необходимо обратить внимание на цикл «московских» песен, о котором поэт говорил в связи со своим началом:

«У меня в середине пятидесятых возникло желание написать несколько песен о Москве, знаете, теплых таких, интимных. Не по подобию общеизвестных “Москва моя, страна моя”. Первым, конечно же, всплыл Арбат. Так появились “Лёнька Королёв”, “Арбат, мой Арбат”, “Последний троллейбус”» [16];

«...В пятьдесят шестом году... я послушал Монтана – “Песню о Париже” Лемарка. Я подумал, почему же о Москве не сделать такие интимные песни, вместо, там, всяких этих вот “Золотая моя столица”...» [31];

«Тогда звучали такие, знаете, бодряческие и громкие мелодии, кое-какие, в общем, милые, но тексты – все эти “Москва-красавица, Москва любимая” и “Мосты над твоей рекой” – это были общие фразы. И мне захотелось для моих друзей написать что-то интимное, доверительное, что-то очень мое. Мне захотелось поговорить с ними песней – так, чтобы

они, мои друзья, радостно закивали головами и приняли как наши общие признания, сокровенные размышления, и не только о нашей Москве... Есть такое понятие – “песни протеста”. И те мои песенки пятьдесят шестого года и пятьдесят седьмого – “О Лёньке Королёве”, “Полночный троллейбус”, “Арбат, мой Арбат”, “Часовые любви”, “Московский муравей” – в каком-то смысле да, это песни протеста» [25];

«Друзья заставили спеть меня еще раз “Ваньку”. И еще. Вот тогда я задумался. И решил написать цикл песен о Москве, о своей любви к ней. Скоро набралось песен пять. Среди них “Полночный троллейбус”, “Король”» [24];

«Она [Песня о Ваньке Морозове. – А. К.] появилась сразу как песня – и стихи и мелодия. Я подумал: как интересно было бы написать о Москве, городе, который я так люблю. Но не гимн, а признание... И так у меня довольно быстро сложился цикл московских песен: “Лёнька Королёв”, “Полночный троллейбус”, “Московский муравей”, “Часовые любви”, “Арбат беру с собою” – все в 1957 году» [20].

Подчеркнем: история, содержащая авторскую ассоциацию «Ваньки Морозова» с началом московского цикла в воспоминаниях поэта, была озвучена многие десятки раз. Возможно, основой этой ассоциации стали появившиеся здесь первые узнаваемые приметы столицы: *цирк на площади* и особенно *ресторан «Пекин»*. И в этом случае мы можем назвать такую «связку» безоговорочной, абсолютной константой, основанной на конкретной ассоциации. Тогда логичным было бы предположить, что песни о Москве были на счету Окуджавы – второй, третьей и так далее. В этот ряд ложится и «Песенка о Тверском бульваре».

Иная картина складывается, если обратиться к песенным сочинениям Окуджавы, традиционно датируемым 1957-м г. Работая с фонограммами, легко заметить, что большинство из этих песен появились в магнито-записи лишь года через три – зимой 1959/1960-го. И среди них окажется большинство «московско-арбатских». Записи, сделанные в предыдущие времена, тоже уже существовали и существуют, но в них песни о Москве – отсутствуют в принципе.

Другими словами, поэт, по его рассказу, в 1956–1957 гг. так стремился создать их (и создал!) как бы «в противовес» «парижским песенкам»

Монтана, но в то же время почему-то не записывал этот цикл на магнитофоны еще года два. На этом противоречии мы остановимся подробно.

Аксиома: любой автор всегда хочет показать себя слушателю и зрителю с наилучшей стороны, – потому, кстати, и старается не демонстрировать слабых вещей. Ладно, пусть песню «На Тверском бульваре...» Окуджава считал именно таковой¹. И пусть на пути постепенного превращения из *красного мальчика* в *человека мыслящего самостоятельно* песню «Арбат беру с собою...» он разлюбил из-за строчек «И Пресню беру – и не так чтобы так, // а Красную, Красную, Красную...». (Почти через три десятилетия у него родится другая ассоциация про другой столичный топоним – про «главную площадь страны»: «Уж не от крови ль Красная она?».) Но были ведь и другие песни цикла, ныне признанные шедеврами, – почему до начала 1960 г. не попали на пленку они?

На данном этапе исследования мы часто не имеем возможности оперировать полным совпадением конкретных фактов, почерпнутых из разных источников, но можем хотя бы констатировать отсутствие противоречий в них. Поэтому следует подчеркнуть, что пока у нас больше вопросительных знаков, чем точных решений. Однако на последний из заданных вопросов архивные фонограммы уже сейчас дают нам возможность ответить.

Имеющиеся записи свидетельствуют, что даже в 1960–1961 гг. «Ваньку», наряду с двумя другими своими «уличными песенками», Окуджава редко исполнял публично. Он выбирал, в какой аудитории это можно было сделать, и при этом давал соответствующий комментарий со скрытой адресацией к цензурным органам: «Песня *из спектакля* “Один год”» (вероятно, зима 1960/1961-го; на «устном журнале» в неустановленном учреждении [33]²). Или такой: «Пользуясь тем, что у вас здесь такой

¹ Еще одно свидетельство см.: «Песню эту я практически нигде потом не исполнял, потому что была она мне не очень интересна» [15].

² Необходимо учитывать, что в ряде случаев песня, анонсированная Окуджавой в качестве попавшей в тот или иной кинофильм, на самом деле в итоге выпадала из него (к примеру, песня «По Смоленской дороге...», взятая поначалу в картину «Будни и праздники», 1964). У нас нет сведений, в каком из театров в данном случае готовилась постановка пьесы «Один год», популярной в начале 1960-х гг., и прошла ли «Песенка о Ваньке Морозове» разрешительную стадию, т. е. сохранилась ли она в спектакле.

закрытый вечер, домашний... поэтому я вам спою сейчас *шуточную* «Песенку о Ваньке Морозове»» (1961; на выступлении перед студентами [35])¹. Так что можно подумать, что Окуджава долго «стеснялся» и ее.

Но ведь и домашние, неподцензурные фонограммы этой песни вплоть до весны 1960 г. тоже отсутствуют как факт. И в дневниковых записях Н. Бялосинской, кстати, впервые «Ванька», а также «московские» – «Последний троллейбус» и «Песня о Лёньке Королёве» – упомянуты в то же самое время: 15 февраля 1960-го; как и в последних цитатах, вместе, одна за другой.

Следовательно, в который раз факты говорят о том, что пренебрежение датами и собственная память о них опять подвели поэта. «Московский» цикл, по-видимому, сформировался не раньше начала 1960 г. Не все фонограммы еще оцифрованы и обработаны. Тем не менее уже есть основания утверждать, что и «Ванька Морозов», как непосредственный предшественник этого цикла, родился в тот же короткий отрезок времени – не раньше конца года 1959-го. То есть эта песенка, надо полагать, не открывала, а, наоборот, закрывала «мини-цикл» «уличных».

Связь «московского» цикла Окуджавы с песнями Монтана, кстати, тоже не противоречит предлагаемой нами датировке. Ведь «друг СССР» даже после своего второго приезда в нашу страну в 1963-м пока еще несколько лет оставался другом, и его песни продолжали активно звучать на советских радио и телевидении (подробнее см.: [11]). Просто эта связь была, если так можно выразиться, растянута во времени, поскольку желание написать о Москве у Окуджавы возникло, как мы теперь видим, чуть позднее.

Меж тем поэт не так далеко отошел от истины, когда вспоминал, что этому циклу – и «Тверскому бульвару» в частности – что-то предшествовало. Однако это, скорее всего, была не одна песня, а как минимум десяток, и ими были песни жанровые, *песни-воспоминания о войне*, а также песни о любви. А его сочинения о Москве стали условно первыми – лишь в публичной, «сценической» деятельности поэта и барда.

¹ Курсив в обеих цитатах наш. – А. К.

* * *

В данном контексте нельзя не упомянуть еще и известную по воспоминаниям Льва Аннинского его так называемую «первозапись» Окуджавы (см.: [3, с. 92–95]). На ее истории тоже необходимо остановиться подробнее. Поначалу из-за одного несоответствия, содержавшегося в мемуарах критика, эта история представлялась нам апокрифической.

Прежде всего, изложим здесь суть истории с некоторыми своими комментариями.

В конце 1950-х все персонажи нашей статьи были людьми молодыми и еще не снискали той известности, которая ожидала их в будущем. Вот и фигура Льва Аннинского интересна нам здесь лишь как фигура начинающего коллекционера фольклора. Но фольклора немного иного рода – студенческого. Совсем недавно он приобрел магнитофон «Спалис». И даже сам пел такие «самодеятельные», по терминологии фольклористов, песни, подыгрывая себе на гитаре.

О появлении нового песенного автора молодой литератор и журналист узнал от знакомого – поэта-переводчика, а также будущего историка и политолога с мировым именем Александра Янова, который входил в то же литобъединение при Доме культуры железнодорожников, что и Окуджава. Первой песней, которую Аннинскому принес и дуэтом с женой спел Янов, был «Сентиментальный марш».

В то время любой интеллигентный человек уловил бы суть песенки, где в духе тех, кого назовут шестидесятниками, «истинные ценности революции» не в лоб, но исподволь противопоставлялись сталинизму, развенчанному на недавнем XX партийном съезде. Песня звучала как признание приверженности автора «незапятнанным ленинским заветам», – естественно, с поправкой на время и, соответственно, на то, как эти утраченные были идеалы трактовались партийной верхушкой. Аннинский сразу заподозрил в песне «студенческое» происхождение. Янов его разубедил и назвал имя ее автора, фронтовика.

Время этого события ассоциировалось у Льва Александровича с работой в «Литературной газете», где служил он сам и куда потом – не позднее августа 1959-го – перешел Окуджава [9, с. 117–118]. Подтверждается оно и описанным мемуаристом робким поведением новичка на газетной летучке.

Дальнейшее в одном из интервью критик описывал с подробностями и – что важно для нас – снова в связке со временем: «У нас, – говорю, – в “Литгазете” <работает> Окуджава. Стихами занимается. Такой грузин с пышной шевелюрой <...>. Потом я подошел к нему в редакции: “Булат! Ты, говорят, песни сочиняешь. А у меня магнитофон есть. Давай я тебя запишу”. Через пару дней он пришел к нам с Борисом Балтером. Все началось около восьми вечера, а в час ночи Борис и Булат откланялись» [1, с. 8–9].

Еще через пару лет мемуарист напишет, что Окуджава пришел к нему не с другом-писателем, а с «божественно красивой женщиной». Однако сути рассказа это не меняет. Возможно, пришли втроем. В новой редакции, кроме вина и незамысловатого винегрета, появилась также реакция самого поэта на приглашение коллеги: «О, я никогда не слышал моего голоса в записи». И такой новый эпизод при прощании:

«В дверях я почему-то спросил:

– Это – первая запись или были еще?

– Смотря как считать: неделю назад я пел в одной компании, и вроде бы кто-то записывал. Не знаю, получилось ли: было шумно. И пел я не для записи» (цит. по: [3, с. 94–95]).

В таких подробностях читатель вправе сомневаться, ибо среди коллекционеров записей распространена студийная фонограмма однозначно не позднее 1959 г., на которой Окуджава читает несколько своих стихотворений. Там отрететированно звучит авторская подводка: «В этом году в издательстве “Советский писатель” выходит моя книга “Острова”. В нее включены стихи разных лет – военные и на современную тематику. Я прочту вам несколько стихотворений из этой книги».

Фонограмма сделана явно на радио и для эфира. Впрочем, пока дата записи или выхода радиопередачи в эфир не установлена хотя бы с точностью до месяца, все сомнения повисают в воздухе. Они должны быть либо подтверждены этой гипотетической датой, либо опровергнуты. С другой стороны, вполне возможно, что мы имеем дело с интерпретацией Аннинского, подсказанной его памятью. В действительности же Окуджава мог сказать, что никогда не слышал с пленки не своего голоса, а – своего пения.

В связи с этой историей Аннинский вспомнил и такой случай, произошедший многие годы спустя: на одной из своих лекций известный собиратель голосов писателей и большой пропагандист песен Окуджавы Лев Шилов в ответ на записку о «первенстве» пошутил следующим образом: «Можно с уверенностью утверждать, что вторым был магнитофон Аннинского... А первых, я думаю, найдется очень много». Все позволило последнему дать одной из ранних редакций своих воспоминаний парадоксальное заглавие: «Булат. Вторая перевозапись» (см., напр.: [2]).

Шилов на такое первенство не претендовал, поскольку первые две свои записи Окуджавы произвел в студии Библиотеки-музея Маяковского¹, где тогда работал, – чуть позднее. Первая его фонограмма состоит из четырех песен (см.: [29, МГП-2117]) и также датируется примерно: видимо, не ранее весны 1960-го (см.: [28, с. 25, 27]).

Здесь – по ассоциации с количественными показателями обеих фонограмм – необходимо вспомнить еще один сюжет из устных рассказов Окуджавы. Этот сюжет тоже повторялся на его выступлениях неоднократно: как, работая в «Литературке», поэт вечерами ходил с гитарой по приглашениям в гости к незнакомым *тихим интеллигентам*, а так как песен было всего пять-шесть, то после перерыва он повторял их снова. *А магнитофоны крутились*, – добавлял поэт. Иногда, правда, он называл в данном контексте и свою предыдущую службу в издательстве «Молодая гвардия», но это учреждение называл неуверенно, добавляя неперемutable: *Я не помню*.

Как видим, воспоминание Аннинского тоже косвенно подтверждается рассказами самого поэта.

Все наши рассуждения и сопоставления ложились бы в одно русло, если бы не одно неприятное противоречие, которое было заложено в текстах Аннинского и о котором уже было упомянуто. Писатель, говоря о том памятном ему вечере, в разных публикациях вспоминает либо «три десятка песен», либо «трехсотметровую катушку, записанную с двух сторон», т. е. на запись были истрачены обе дорожки ленты. Легко вычислить,

¹ Далее – ГЛМ, с указанием в тексте номера единицы хранения основного фонда.

что на скорости 19,05 см/с, которая была у «Спалиса», такая фонограмма имела бы около часа чистого времени звучания.

Но беда в том, что этого не могло быть в 1959 г., ибо в такой объем уместится в несколько раз больше того количества песен, которые Окуджава мог напеть в те времена. Может быть, и в данном случае весь репертуар поэта был исполнен дважды? Но не трижды же! И зачем тогда было бы записывать повторы? К тому же на какие бы то ни было авторские комментарии к песням и даже на их заглавия магнитную ленту в те годы категорически старались не расходовать: она еще долго оставалась в дефиците, да и стоила немало.

В какой части из воспоминаний, противоречащих друг другу, ошибался Аннинский? Теперь уже понятно, что только в указании объема записанного. Здесь мы явно имеем дело с наложением воспоминаний: о первом приходе будущего товарища и о собственной фонотеке, – т. е. с нередким явлением, которое специалисты называют агглютинацией. Ведь вскорости сослуживцы подружились, и количество записей Окуджавы у Аннинского со временем выросло. Возможно, их даже стало больше, чем одна большая катушка.

* * *

Напомним, что из источников, рассмотренных в этой статье, на начало лета 1959-го нам известно максимум всего лишь 6–7 песен, две из которых не предназначались для чужих, – а именно таковыми были для Окуджавы новые знакомые. Следовательно, либо за два летних месяца поэт должен был увеличить свой репертуар в четыре-пять раз, либо эта запись никак не могла быть второй, а тем более первой в бардовской «карьере» поэта. Возможно, на такое ложное воспоминание повлияли ярчайшие впечатления Аннинского и его жены, ведь этот вечер знакомства продлился для них до утра – прослушиванием записанного, приходом соседа по коммуналке, заинтересовавшегося пением, со своим магнитофоном, и в итоге первой перезаписью «первозаписи».

Зная точно, чем обусловлена неувязка с метражом, а еще лучше – обнаружив утерянную фонограмму, мы могли бы еще на шаг продвинуться в нашем расследовании. Но увы. Спустя несколько десятилетий многие пытались найти запись, сделанную Аннинским в конце 1950-х. Тот неизменно

отвечал, что она утрачена: мол, он уже в новые времена подарил свои пленки бывшему соседу и следы их затерялись.

И тем не менее в 2024 г. копия «первозаписи» нашлась. Оказалось, что, начав собирать фонограммы песен Окуджавы, Шилов переписал у Аннинского и его пленки. Сначала копия хранилась в домашнем архиве Льва Алексеевича, а уже в 1979-м попала в хранилище Гослитмузея (см.: [29, МГП-2126]). Добавим, что в своей итоговой книге Шилов не упомянул о рассказанном нами эпизоде.

Однако первая радость нашей находки была омрачена тем, что сделана запись была на том типе немецкой пленки, о котором в конце 1950-х в СССР еще не знали. К тому же она была сделана на той же скорости, что оригинал: на 19-й, а на коробке значилась скорость 9,5. Перед нами была явно «вторая копия» оригинала, другими словами – копия с копии.

Опять же для тех, кто по своему возрасту не сталкивался с магнитофонами, следует пояснить, что при каждой последующей перезаписи качество фонограммы ухудшалось. Подобно новым опечаткам в переиздании книги и ухудшению во времени нашей эпизодической памяти, появлялись новые шумы, пропадали высокие частоты звука и преобладающими становились низкие. Но тогда еще невозможно было дать прогноз об истинных сроках эксплуатации магнитофонной ленты. Они во многом зависели от условий хранения и от используемой аппаратуры, а производитель ограничивал гарантийный срок вообще одним годом. Но, в конце концов, нашей целью было не издание качественной фонограммы, а всего лишь ее состав. Лишь бы была соблюдена целостность.

Между тем с целостностью тоже возникли проблемы. Помогла разобраться именно коробка из-под ленты, на которой и значилась пониженная скорость перезаписи. Этот футляр оказался оригинальным. И чуть ли не более ценным, чем сама фонограмма. В итоге выстроилась следующая вполне правдоподобная версия. Первая некачественная лента «Тип 1» к 1970-м с лихвой исчерпала свой ресурс, и Шилов переписал ее содержимое на новую. Записью он, судя по всему, дорожил – и поэтому сделал ее на студийной однодорожечной аппаратуре, вернувшись к более высокой скорости оригинала. При этом не пожалел пленки импортной, достать которую было еще сложнее, чем новую советскую, ибо она вообще

не поступала в продажу, а использовалась только в профессиональной среде. То есть она была материалом «фондируемым» и подлежала строгому государственному учету. На наше счастье, Лев Алексеевич, как уже было сказано, вложил новую перезапись в старую коробку. Она-то своими маргиналиями и подтвердила, что скорость записи – при первом копировании – была уменьшена и что перезапись изначально состояла всего из пяти перечисленных на ней песен.

Дополнительный подсчет показал, что фонограмма занимала немногим более десяти минут и даже на одной дорожке, где расположена первая копия «первозаписи», оставалось достаточно места еще для одной-двух песен. Вторая сторона катушки, судя по всему, могла оставаться незанятой, что со стороны Шилова было довольно расточительно и говорило как раз в пользу целостности искомой фонограммы.

На коробке, в частности, значилось:

Одна из самых первых звукозаписей Булата Окуджавы.

1. Ах война... (в ритме вальса?)

[2.] Что нужно муравью, когда он голоден...

[3.] Опустите, пожалуйста, синие шторы...

[4.] Вы слышите, грохочут сапоги...

[5.] Надежда, я вернусь тогда...

Конечно, это не было стопроцентным доказательством полноты перезаписи, но на 90 % версия оказалась рабочей.

* * *

Шилова и любимого им поэта объединяло одинаковое отношение к датам: Лев Алексеевич в те годы, сохраняя голоса, как и поздний Окуджава, пренебрегал датировкой. Вот и на коробке с копией так называемой «первозаписи» даты поставлены его рукой с большим опозданием и потому примерно:

Запись произведена Львом Аннинским в 1959 (?) г.

Переписано Шиловым в 1960-м.

Однако небольшой промежуток времени между этими датами вселяет надежду на то, что ошибка невелика и Шилову во время внесения этих пометок на коробку запомнились не только они сами, но и короткий срок этого разрыва.

Что же до самих песен, они опять в принципе подтверждают как примерную датировку фонограммы, так и нашу «новую» хронологию. Но может быть, датировка не верна? Можно ли ее подтвердить еще каким-то образом? В основном все варианты песенных строк тяготеют к поздним редакциям или вообще от них не отличаются. Но все же есть и одно отличие. Текст «Трех сестер» у Аннинского содержит самый адекватный вариант двух варьируемых строк, которые справедливо содержатся в авторских «бумажных» публикациях. То есть они были еще свежи в памяти и отражали авторский замысел. Вскоре, почти сразу – из-за трудностей, обычно возникающих в запоминании чередований, – они легко превратились в банальный и не оправданный содержанием повтор текста. Ошибка закрепилась в исполнении. Так бывшие строчки *остаются еще у тебя...* и *есть еще на земле у тебя...* в разных куплетах Окуджава стал петь одинаково. Но поклонники фактического ухудшения текста на слух, надо полагать, не заметили.

Итак, к двум песням, которые существовали к началу лета 1959 г., фонограмма Аннинского, появившаяся ориентировочно в конце того же лета, добавляла нам две песни (№ 2 и № 3). Правда, отсутствует еще одна – полугодовой давности «Девочка плачет...», но о причинах этого пока можно было только гадать. Возможно, она уже была в коллекции Аннинского, хотя бы и не в звуке и не в авторском исполнении? Ведь вряд ли кто-то летом 1959-го подозревал о ценности такой, именно цельной авторской пленки, – «единицей» этой ценности оставалась сама песня. Свидетельством тому всеобщее для тех лет нигилистическое отношение к песенному авторству в принципе, – как, собственно, к фольклору.

И еще к слову о «Песенке про голубой шарик». Окуджава, уже спустя годы, часто сопровождал ее исполнение ремаркой: *одна из самых первых моих песен*. И второе. Если при ее рождении и в течение последующих полутора лет в третьем куплете фигурировало слово *старуха*, то на публике, в концертах 1961 г., строфа подверглась автоцензуре и стала

звучать мягче, с уменьшительно-ласкательным *старушка*. Как тут вновь не вспомнить слово *стеснялся!*

Еще одна своеобразная «фигура умолчания» на этой фонограмме – песня «Ах война, она не год еще протянет...». Она ожидаема в данном контексте, поскольку ее стихи, судя по дневнику Бялосинской, были написаны одновременно с «Песенкой о солдатских сапогах» – около 15 июня 1959-го. Напрашивается такое объяснение этого отсутствия: вероятно, первое стихотворение из двух – по определению автора, *шуточное* – через два-три месяца после написания еще оставалось без музыки, а второе песней стало практически сразу же.

Зато в упомянутой нами магнитозаписи в Библиотеке-музее Маяковского мелодия песни «Ах война, что ж ты сделала, подлая...» – уже в доработанной редакции, знакомой нам по позднейшим пленкам и пластинкам. Остальные три песни в фонограмме, по всей вероятности, новые: «Комсомольская богиня» («Я гляжу на фотокарточку...»), «Последний троллейбус» («Когда мне невмочь пересилить беду...») и «Часовые любви». По-прежнему отсутствует «Песенка о голубом шарике». Может быть, она уже могла считаться давней, а потому известной?..

А вот из песен «московского» цикла здесь уже целых две. Следуя авторской логике о песне-предшественнице этого цикла, перед ними должна располагаться «Песенка о Ваньке Морозове». И, вероятно, где-то рядом – «Песенка о Короле», которую некоторые авторы тоже относят к жанру «уличного», «городского» фольклора, – а значит, и мы можем отнести к песням, не подлежавшим пока (!) распространению. Ведь и Шилов не был тогда дружен с Окуджавой, чтобы не «стесняться» петь – да еще и в официальной музейной обстановке! – свои жанровые сочинения. Но это, напомним, уже 1960-й!

Возвращаясь к песенным произведениям года 1959-го, подробнее остановимся еще на одной трудности работы с фонограммами, создававшимися в те времена.

Мы уже упоминали, что магнитная лента по двум причинам была малодоступна. И естественно, обладатели магнитофонов 1950–1960-х гг. ее экономили. Обычно они, переписывая пленки друг у друга, выбирали только недостающие песни, а уж тем более, подражая официальным

пластинкам, вырезали разговоры и даже авторские пояснения. То же, впрочем, чуть в меньшей степени, но происходило и позднее – в 1970–1980-е. Описанный процесс выборочного копирования сопоставим с эволюцией «самсебяздата» (термин поэта Н. Глазкова) в «самиздат» (этим словом в 1920-е гг. называлось одно из киевских издательств, печатавшее книги по заказам авторов). В 1960-е термин «самиздат» наполнился новым содержанием: теперь уже производителем неподцензурной книги или иного подпольного текста становился сам читатель или его окружение, а тираж поэтому определялся исключительно читательским спросом. По аналогии на Западе распространение магнитофонных записей стали называть «магнитиздатом». Однако по политическим мотивам это обобщенное название не могло прижиться: издательская деятельность была уже прерогативой исключительно государства, и этот факт не имел права подвергаться сомнению.

Не могла ситуация с вынужденной экономией пленки обойти стороной и Шилова. Давнишней его мечтой и целью было издание авторской пластинки Окуджавы. В 1964-м Шилов даже подготовил к выпуску фонограмму магнитоальбома из шести песен. (Седьмую песню, в которой любая война названа *подлой*, не утвердил «худсовет» [28, с. 325–327] ¹). Однако все его усилия по изданию не увенчались успехом вплоть до 1975 г. В общем, для Льва Алексеевича в ранний период его деятельности как собирателя «единицей» его коллекции была не полная фонограмма, записанная за один раз (день), а – песня. В пользу этого утверждения есть и другие убедительные аргументы.

В фонотеке Литмузея, где хранится большая часть собранных им фонограмм, наряду с оригиналами записей есть их же копии, сокращенные или с измененным порядком песен. Благо, студийная аппаратура с одной дорожкой записи позволяла такое делать без потери качества записанного на ней звука – с помощью перестановки и переклейки фрагментов ленты. Еще одна запись (при участии Д. Самойлова), проведенная в том же году под руководством Шилова сотрудниками Библиотеки-музея Маяковского, представляется нам тоже неполной, ибо включает всего 12 песен без учета повтора одной из них. А ведь на этот импровизированный концерт

¹ Там же см. и фото макета коробки несостоявшегося магнитоальбома.

собрались все музейные сотрудники и даже приглашенные родственники – всего «человек тридцать-сорок» [28, с. 25]. Думается, что при таком аншлаге Окуджава отработал бы по максимуму: песен на это ему уже хватало. К тому же целостность одного из четырех оригиналов, писавшихся одновременно – из тех, что попали в Гослитмузей (см.: [29, МГП-2115; 2116]), – нарушена как еще в начальной, так и в финальной песнях, которые сохранились не целиком. Полная запись этого дня в Музее отсутствует.

Есть в музейном собрании и копия как минимум одной записи Окуджава, сделанной, предположительно, в 1960-м, которая помечена инициалами «Л. Ю. Б.» (см.: [29, МГП-2125]). Эта известная по письмам к Маяковскому аббревиатура подразумевала Лилю Юрьевну Брик, которая была чрезвычайно расположена к бардам [9, с. 192]¹. Так вот в шилловской копии с этой пометой – всего четыре песни без повторов с его предыдущими фонограммами, и в ней тоже нет «Песенки о шарике». Вернее, она там есть, но подклеенная в конец пленки через белый ракорд. И даже по характеру звука ясно, что дописана она позднее, дополнительно. Нам только остается заподозрить неполноту и этой копии. По-видимому, когда копирование осуществлялось, «Шарик» вылетел, так как уже содержался в коллекции Шилова в отличном качестве, способном послужить даже для издания на пластинке. Не полностью, несмотря на еще лучшее качество звучания, попала от Шилова в собрание музея и копия упоминавшейся нами записи в ГДРЗ (см.: [29, МГП-2119; 2120]).

Такие «выборки» из полных записей в обиходе продолжают существовать, и их, надо отметить, большинство. Только вот воспользоваться ими, не зная полного контекста, в научных целях бывает проблематично.

Теперь можно сказать уверенно, что при дублировании чужих фонограмм Шилов мог допускать их купирование. И, как видим, допускал. Во всяком случае, на ранней стадии своего собирательства. Мы уже заметили, что ранняя «Песенка о голубом шарике» отсутствует как в шилловской копии «первозаписи» Аннинского, так и на самой первой пленке самого Шилова. Ведь при выборочном копировании предпочтение

¹ В нашем собрании есть также копия ранней фонограммы песен Юлия Кима, записанная в доме Л. Брик и переписанная в свое время у писателя и собирателя бардовских песен М. Львовского.

отдавалось, как правило, новому. Именно с этим, по нашему мнению, может быть связано отсутствие ранних (читай: старых) песен в некоторой части фонограмм, переданных Львом Алексеевичем в Литмузей.

* * *

Справедливости ради следует отметить, что далеко не все даты из песенных списков, перечисленных в начале нашей статьи и имевших опору на авторскую память, оказались недостоверными. Например, если две «военные» песни мая – июня 1959-го (по Бялосинской), о которых у нас шла речь, Окуджава в 1971-м относил к 1956–1957 гг., то в 1984-м в разговорах с Зиминим верно указал 1959-й.

Следующим блоком песен, которые могут быть привязаны ко времени, является обширный цикл сочинений, обращенных к Ольге Батраковой. Его автор тоже датировал точно, не только в 1984-м, но и раньше – и в 1971-м, и в 1980-м. С той лишь разницей, что Зимин учитывал не только отдельную датировку стихов и музыки, но и по возможности месяц написания. Поэтому «соавторы» хронологии и вовсе ограничили создание цикла октябрём 1959-го – февралём 1960-го.

Такая точность и последовательность много лет сохраняющихся воспоминаний человека (в данном случае Окуджавы), по мнению специалистов по мозговой деятельности, свидетельствует о высоком эмоциональном фоне, который сопутствовал ему в тот период времени. Они же определяют срок нашей оперативной памяти всего в 15–30 секунд. После них то, что попало в наше поле зрения, но тут же не обросло нейронными связями (ассоциациями), чаще всего забывается. Особенно заметно это по отношению к привычным, рутинным для нас событиям.

И напротив: «Подробности текущего момента, которые привлекли ваше внимание, важны для вас или эмоционально окрашены, могут избежать печальной судьбы данных из рабочей памяти <...> Они консолидируются в долговременную память, объем и время хранения информации в которой считаются бесконечными» [7, с. 58]. Здесь говорится о событиях, которые стали для человека до чрезвычайности важными, придали ему большой эмоциональный заряд. Это могут быть «страх, ярость, скорбь, радость, любовь» [7, с. 92]. Именно такие события не стираются из памяти, как говорится, до гробовой доски. Или еще говорят: «неизгладимы».

И действительно, такого количества стихотворных посвящений не получил ни один адресат поэта. (Некоторые из них не опубликованы до сей поры.) Сохранившиеся у Батраковой авторские машинописные тексты стихотворений с абсолютной точностью своими датами создания попадают в указанный поэтом отрезок времени. К примеру, «Без надежды, без сожалений...» имеет дату 14.10.59; «Всполоши мою кровь...» и «И что тут такого...», в котором иронично зарифмована «товарищ Батракова», – 17.10.59. Тем же днем датировано и четверостишие, напечатанное только в сборнике «Чаепитие на Арбате», – «Жизнь моя – странствия. Прощай! Пиши!...». Десять дней спустя появились стихи «Если вам каблучков не жалко...»; на следующий – «Когда-то мы клонились к истинам...»¹; и некоторые другие стихи.

По иронии судьбы Бялосинская оказалась одним из действующих лиц встречи, которую в рамках литературы периода оттепели мы можем назвать исторической. В ее письме к родителям зафиксированы дата и обстоятельства переезда Ольги Батраковой в Москву: «Вечером <8 октября> пришел ко мне в гости ленинградский поэт Давид Петров. Он военврач и едет служить в Минск. Познакомил меня с девушкой, за которой ухаживает. Она переехала навсегда в Москву. Кончила институт в Ленинграде и ее направили в Крюково инженером на мебельную фабрику. <...> Вечером 11-го заехал по дороге на вокзал Давид проститься» [5, с. 503].

Некоторые стихи, посвященные Батраковой, стали известными песнями.

Первой из них была «И когда удивительно близко...» (16.10.59). Изначально в ней была строфа, напрямую обращенная к новой знакомой. Восемь строк личного характера успели с разными вариантами попасть как минимум на три фонограммы – из известных нам, – но впоследствии, согласно авторской воле, из текста выпали:

Знаешь, Оля, на улочке этой,
где старинные стынут дома,
в поединках сходились поэты,
гимназисты сходили с ума.

¹ Даты – по авт. машинописи, а также копиям автографов из личного собрания автора статьи.

...Продолжается жизни движенье
вдоль по улочке. Век непочат.
Продолжается листьев круженье,
каблучки по асфальту стучат.

(Ранее – возможно, в их доисполнительский период – из стихов было исключено еще одно четверостишие, располагавшееся между этими двумя:

Жены бредили ласкою поздней,
возле этих подъездов кружа,
и маячили немо и грозно
в подворотнях скупые мужья.)

А закрывала, условно говоря, цикл печальная песня-постскрипtum этой недолгой любви: «И когда под вечер над тобою...» (18.04.60). Зато точные даты остальных песен, имеющих в авторских публикациях прямые посвящения Батраковой, нам пока не известны. Таких еще четыре: «Глаза – словно неба осеннего свод...»; «Мне нужно на кого-нибудь молиться...»; «Эта женщина! Увижу и немею...»; а также миниатюра «Разлюбила меня женщина...». Однако, зная биографический контекст, место группы (!) этих сочинений в общем списке стихов и песен в принципе понятно.

Учитывая приведенные нами сведения об этом обширном цикле посвящений, можно констатировать, что последние месяцы года оказались для поэта вполне продуктивными (подробнее см.: [4, с. 347–350] ¹). Однако продуктивность эта заключена не только в одном цикле. Судя по сохранившемуся у Батраковой листку с незаконченной авторской машинописью «Лёньки Королёва», в эти зимние месяцы 1959/1960-го зарождались и первые «арбатские» песни.

* * *

В качестве основного предварительного вывода мы рискуем уже сейчас вынести на дальнейшее обсуждение исследовательского сообщества предполагаемый список первых песен Окуджавы, сочиненных им сразу с мелодией (условно по состоянию на середину октября 1959 г.).

¹ Там же впервые опубликованы два стихотворения цикла: «Без надежды, без сожалений...» и «Сколько злого в твоём характере...».

- 1–2. «А мы швейцару: “Отворите двери!..”» <До мая 1958>.
«Из окон корочкой несет поджаристой...» <До мая 1958>.
3. «Надежда, я вернусь тогда...» 25.10.58.
- 4–8. «Девочка плачет, шарик улетел...» <До 01.03.59>.
«Ах война, что ж ты сделала, подлая...» <До 11.05.59>.
«Вы слышите, грохочут сапоги...» <Ок. 15.06.59>.
«Что нужно муравью, когда он голоден...» <До сент. 1959>.
«Опустите, пожалуйста, синие шторы...» <До сент. 1959>.
9. «И когда удивительно близко...» 16.10.59.
10.

Возможно, такой перечень и такая очередность песен покажутся кому-то из читателей произвольными, построенными на зыбких допущениях. В некоторой степени так и есть. К примеру, мы не можем утверждать, что появление некоторых ранних песен Окуджавы не отражено в публикации дневника и что две новые для Аннинского песни (7 и 8) родились именно после, а не до «Песенки о голубом шарике». В особенности высказанное сомнение касается примерно полугодового временного промежутка между первыми записями Аннинского и Шилова. Наверняка в этот период в дальнейшем уместятся еще какие-то сочинения из фонограмм, принадлежащих хозяевам тех *интеллигентных домов* 1959 г., которые известны нам из устных рассказов и автобиографической прозы Окуджавы.

Безусловно, когда станут доступны дополнительные достоверные материалы по затронутой теме, этот предварительный список может (и должен) быть скорректирован и дополнен с учетом новых знаний. Это будет означать, что окуджавоведение еще ближе продвинется к истине по вопросу датировки первых песен поэта и барда.

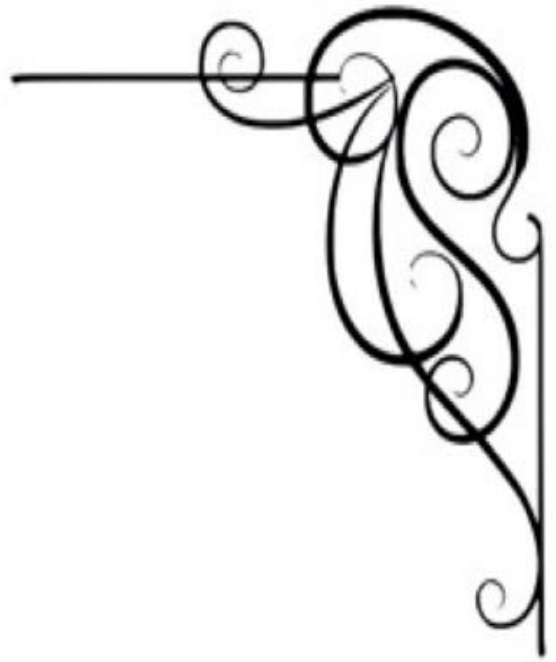
Список литературы

1. *Аннинские А. и Л.* Надеемся на внуков / [Беседовали И. и М. Столяр] // АПАРТ: Муз. альм. [Вып.] 7. М., 1997. С. 7–10.
2. *Аннинский Л.* Булат. Вторая перевозапись // Аннинский Л. Три барда. Париж; М.; Нью-Йорк: Третья волна, 1999. С. 23–27.
3. *Аннинский Л.* Семь струн. Семь нот. Семь бед // Аннинский Л. Барды. 2-е изд., доп. Иркутск: Сапронов, 2005. С. 81–100.

4. *Быков Д.*¹ Булат Окуджава. М.: Молодая гвардия, 2009. 778 с. (Жизнь замечат. людей).
5. *Бялосинская Н.* Булат Окуджава в дневниках, письмах и рабочих записях... / Публ., предисл. и коммент. Вл. Орлова // Окуджава. Высоцкий. Галич...: Науч. альм.: В 2 кн. М.: Либлика, 2021. Кн. 2. С. 474–516.
6. *Гизатулин М.* Булат Окуджава: Вся жизнь – в одной строке. М.: АСТ: ОГИЗ, 2019. 528 с.
7. *Дженова Л.* Как работает память: Наука помнить и искусство забывать / Пер. с англ. М.: Колибри: Азбука-Аттикус, 2022. 272 с.
8. *Живописцева И.* О Галке, о Булате, о себе... 2-е изд., доп. М.: Булат, 2006. 240 с.
9. *Крылов А. Е.* Булат Окуджава: белые пятна биографии. М.: Булат, 2022. 400 с.
10. *Крылов А. Е.* О задачах и особенностях текстологии произведений Б. Ш. Окуджавы: К постановке проблемы // Окуджава: Проблемы поэтики и текстологии. М.: [ГКЦМ В. С. Высоцкого], 2002. С. 163–193.
11. *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* «Сердечные песни»: Окуджава и Ив Монтан // Голос надежды: Новое о Булате. Альманах. Вып. 8. М.: Булат, 2011. С. 204–254.
12. *Кулагин А. В.* Из раннего творчества поэта // Голос надежды: Новое о Булате. Альманах. Вып. 9. М.: Булат, 2012. С. 233–253.
13. Мое лучшее стихотворение: Стихи моск. поэтов / Под ред. Е. М. Винокурова. М.: ГИХЛ, 1961. 304 с.
14. *Окуджава Б.* 65 песен / Муз. запись, сост., [вступ. ст.] В. Фрумкина; Пер. Е. Шапиро. Ann Arbor: Ardis, 1980. 174 с.
15. *Окуджава Б.* Беседа с Д. Ломовым 5 ноября 1996 г. для саратовской газеты «Заря Молодежи» [Электронный ресурс]. URL: <http://elshanec.livejournal.com/326411.html>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 17.04.21).
16. *Окуджава Б.* Года суровой прозы / Беседовал Л. Иванов // Молодой ленинец. Калуга, 1988. 13 авг. С. 8–9.
17. *Окуджава Б.* Из переписки Окуджавы с Владимиром Фрумкиным (1979–1991) / Публ. В. Фрумкина; [Подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова] // Голос надежды: Новое о Булате. Альманах. Вып. 9. М.: Булат, 2012. С. 97–119.
18. *Окуджава Б.* Из переписки с В. А. Фрумкиным / Публ. В. Фрумкина; Подгот. текста и коммент. А. Е. Крылова // Голос надежды: Новое о Булате. Альманах. Вып. 10. М.: Булат, 2013. С. 68.
19. *Окуджава Б.* Музыка, живущая в образе / Беседу записал С. Журавлёв // Юрмала. 1984. 11 янв.
20. *Окуджава Б.* О чем ты успел передумать, отец / Записал И. Мильштейн // Студен. меридиан. 1986. № 11. С. 38–42.
21. *Окуджава Б.* Песни. Т. 2 / Муз. запись, сост., [вступ. ст.] В. Фрумкина; Пер. Т. Вольфсон. Ann Arbor, 1986. 120 с.
22. *Окуджава Б.* Подозрительный инструмент. М.: Олимп: ППП, 1993. С. 260–301.

¹ Д. Л. Быков признан Минюстом РФ иностранным агентом.

23. *Окуджавы Б.* Самое начало / Беседу вели В. Акелькин и И. Зимин; [Подгот. В. Щербакова] // Менестрель. 1984. № 2–3. С. 6–7.
24. *Окуджавы Б.* Святая наука – расслышать друг друга / Записал В. Герасимов // Комсомолец Татарии. Казань. 1986. 14 сент.
25. *Окуджавы Б.* Ты весь – как на ладони... / Беседу вел М. Поздняев // Сельская молодежь. 1987. № 5. С. 32–37.
26. *Рассадин С.* Булат Окуджавы. М.: Олимп: Марка, 1999. 64 с.
27. *Цветков В.* Чаепитие с Бумажным солдатом из Протопоповского переулкa // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. [Вып. 1]. М.: Булат, 2004. С. 44–51.
28. *Шилов Л.* Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: Альдаон: РУСАКИ, 2004. 368 с.
29. Фонограммы Окуджавы из собрания Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля.
30. Фонограмма беседы Окуджавы с В. Акелькиным и И. Зиминим. Беседа третья. Москва, Безбожный пер., 1 марта 1984 г. (Здесь и далее – архив автора.)
31. Фонограмма беседы Окуджавы с С. Джонсоном 1993 г. в русской студии Би-би-си.
32. Фонограмма беседы Окуджавы 11 мая 1981 г. с бельгийской слависткой.
33. Фонограмма неатрибутированного публичного выступления Окуджавы <1960/1961> г. на «устном журнале».
34. Фонограмма неатрибутированного публичного выступления Окуджавы в <июне-июле 1961> г.
35. Фонограмма публичного выступления Окуджавы в ЛФТИ, <1961> г.
36. Фонограмма неатрибутированного публичного выступления Окуджавы <1962> г.



Поэтика английской литературы



УДК 821.111

КАТОЛИЧЕСКИЙ КОД В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ЛОДЖА И Х. МАНТЕЛ**М. С. Рогачевская**

независимый исследователь

marinaragachewskaya@gmail.com

В статье рассматриваются способы реализации католического кода в четырех романах современных британских писателей – «Британский музей рушится» и «Терапия» Д. Лоджа и «Любвный эксперимент» и «Фладд» Х. Мантел. Предложено рабочее определение католического кода как набора текстовых маркеров трех групп – тематических, нарративных и семиотических. Анализ избранных произведений выявил особенности католического кода в каждом из них. В романе «Британский музей рушится» тематическим маркером является проблема контроля рождаемости в католицизме, нарративными – стратегии диалога и внутреннего монолога, контраста между высоким и низким, юмористический модус. В романе «Терапия» Д. Лодж расширяет функциональный потенциал католического кода, углубляя тематику – искупление, спасение, грех и покаяние, при этом сокращая юмористический пафос и расширяя философский модус. Католический код в романе Х. Мантел «Любвный эксперимент» функционирует в тематике сексуальной революции и католического образования 1960-х в Великобритании, а на нарративном уровне преимущественно присутствует аллюзивность. В романе «Фладд» задействован иронический модус, а католический код вписан в проблематику функционирования догм католицизма в контексте современного развития общества. Во всех четырех произведениях наличествуют частотные семантические маркеры католического кода: ономастические, топонимические лексемы, библеизмы, обрядовые артефакты.

Ключевые слова: католический код, маркер католического кода, Д. Лодж, Х. Мантел, религиозный дискурс, секуляризация, иронический модус.

Catholic Code in the Works of D. Lodge and H. Mantel**Marina S. Ragachewskaya**

independent researcher

marinaragachewskaya@gmail.com

The article examines the ways of implementing the Catholic code in four novels by contemporary British writers: “The British Museum is Falling Down” and “Therapy” by D. Lodge, and “An Experiment in Love” and “Fludd” by H. Mantel. A working definition of the Catholic code is proposed as a set of text markers of three groups: thematic, narrative and semiotic. The analysis of the selected works reveals the features of the Catholic code in each of them. In the novel “The British Museum is Falling Down,” the thematic marker is the problem of birth control in Catholicism, the narrative markers are the strategies of dialogue and internal monologue, the contrast between high and low, and the humorous mode. In the novel “Therapy,” D. Lodge expands the functional

potential of the Catholic code, elaborating the themes of redemption, salvation, sin and repentance, while reducing the humorous pathos and expanding the philosophical mode. The Catholic code in H. Mantel's novel "An Experiment in Love" functions predominantly within the theme of the sexual revolution and Catholic education in the 1960s in Great Britain, and at the narrative level – through allusions. In the novel "Fludd," the ironic mode is used, and the Catholic code is inscribed in the problematics of Catholic dogmas functioning in the context of modern development of society. In all the four works, there is frequent use of such semantic markers of the Catholic code as onomastic and toponymic lexemes, biblical expressions and ritual artefacts.

Keywords: catholic code, catholic code marker, D. Lodge, H. Mantel, religious discourse, secularization, ironic mode.

Традиционно в трудах религиоведов отмечается, что в результате Великого раскола 1054 г. христианская церковь разделилась на Католическую и Православную. Согласно же собственной доктрине, католическая церковь возникла ровно через 50 дней после распятия – Пентекост (50-й день после Пасхи). Термин «католический» происходит от древнегреческого прилагательного καθολικός (*katholikós*), что означает «всеобщий». Первое использование этого слова относят к письмам св. Игнатия (108 г.) [12, р. 17–18]. А первой официальной католической церковью считается римская католическая церковь, основанная в IV в. (313 г.) по Миланскому эдикту между Константином и Лицинием.

В I в. через торговцев и римских солдат христианство впервые достигло и Британии – части Римской империи. Однако в то время не было организованных усилий по обращению жителей этой территории в христианство, и ранние христиане в Британии не были в строгом смысле слова католиками. История католичества в задокументированном формате в Британии начинается в 597 г., со времен миссии Августина Кентерберийского, отправленного туда папой Григорием I. Августин основал церковь в Кентербери, обратив в христианство короля Кента Этельберта I, что способствовало и дальнейшему становлению католицизма как доминирующей формы христианства с VI по XVI вв. Католическая церковь сохраняла свое влияние вплоть до английской Реформации Генриха VIII в XVI в., и становление Англиканской церкви обострило в дальнейшем религиозные конфликты.

В истории английской литературы немало примеров, когда писатели вынуждены были лавировать или менять свое вероисповедание, иногда

формально, а иногда и жертвовать жизнью во имя веры (например, Томас Мор (1478–1535)). Примечателен пример Дж. Донна (1572–1631), который «родился в католической семье, но умер, занимая должность в самой главной английской протестантской церкви»¹ [5, p. 11].

При общем доминировании Англиканской церкви на религиозном ландшафте католический культурный код сохраняется в художественном пространстве британской литературы, в особенности в уже сложившемся «пантеоне» католических писателей, вне зависимости от их отношения к вере, в которой они были крещены, обращены или разочаровались (Дж. Чосер, Т. Мор, Дж. Драйден, А. Поуп, Ш. Хини, О. Уайльд, А. Конан Дойль, М. Спарк, Г. Грин, Э. Берджесс, Дж. Р. Р. Толкин, Э. О'Брайен, И. Во, Д. Лодж, Х. Мантел, П. Акройд, Н. Баркер и др.). При этом наметилась любопытная тенденция гибридизации католического романа в пост-католический, феминистский католический и даже «гей-католический» [13, p. 226].

Обратимся к ключевому понятию данного исследования: «католический код». Широко распространен термин «религиозный / духовный код культуры», однако в методологии науки нет единой четкой его дефиниции. Как отмечает В. А. Маслова, «этот код изначально онтологичен, он пронизывает все наше бытие, обуславливает поведение и деятельность в обществе» [2, с. 83]. Совокупность исследований религиозных (духовных) кодов в различных культурах (работы Л. А. Мисиевой, Ж. К. Киыновой, А. Н. Магомедовой, Н. А. Тихомировой, А. М. Кабалан, С. А. Каронновой, Н. Г. Кузмич, Т. И. Смирновой и др.) позволяет обозначить религиозный код с определенной долей допущений как систему символов, норм и значений, связанных с религиозными представлениями и практиками, которые формируют культурные, моральные и социальные аспекты жизни общества. Этот код может проявляться через язык, обряды, традиции и фразеологию, отражая специфические верования и ценности, присущие определенной религии или культуре. Следует отличать религиозный код от, например, библейского интертекста, авторской позиции или мотива. Так, функции библейского интертекста выходят далеко за рамки христианского кода культуры, участвуя в диалогизме произведения, его полифонической

¹ Здесь и далее перевод мой. – М. Р.

архитектонике. Авторская позиция, точка зрения или посыл могут быть частью религиозного кода, но не обязательно воплощать его в тексте в полном объеме.

Краткая биографическая справка об отношении современных британских писателей Д. Лоджа и Х. Мантел к религиозной вере поможет лучше понять, каким образом они воплощают этот код в своих текстах. Дэвид Лодж родился в 1935 г. в Лондоне, воспитывался в традиционной католической семье в суровых условиях послевоенной Англии и получил свое первое образование в католической академии св. Иосифа для мальчиков. Он окончил Университетский колледж Лондона, а докторскую степень получил в Бирмингемском университете, где впоследствии преподавал. Темы, связанные со строгими догмами католического воспитания и поведения, отражены почти во всех романах Лоджа. Например, его первый роман «Киношники» (*The Picturegoers*, 1960) – это портрет католической семьи из южной части Лондона. «Насколько далеко ты можешь зайти?» (*How Far Can You Go?*, 1980) и «Райские новости» (*Paradise News*, 1991) посвящены изменениям в доктрине, моральным сомнениям, которые преследовали членов католической церкви в послевоенный период в целом и в 1960-е гг. в частности. «Терапия» (*Therapy*, 1995) продолжает разработку данной тематики. Интересно, что, будучи воспитанным как католик, Д. Лодж впоследствии назовет себя католиком-агностиком [7].

Хилари Мантел (фамилия от отчима) (1952–2022) родилась в английском городе Глоссоп графства Дербишир, старшая из троих детей. Ее родители имели ирландское происхождение. Хилари училась в местной католической начальной школе, затем провела пять лет в женском монастыре в Ромили, графство Чешир. Она также училась в Лондонской школе экономики и политических наук, в Университете Шеффилда, где получила степень бакалавра юриспруденции. Мантел дистанцировалась от своей веры, когда ей было 12 лет. Позже она еще больше разочаровалась в монахинях и священниках. Однако, как пишет Дж. Калкин для издания *Woman* (2024), «Хилари выросла католичкой, но говорит, что в настоящее время ее мало что связывает с этой религией, хотя в культурном плане она все еще католичка. “И всегда ею буду, потому что именно так формировалось мое мышление, а все остальное – реакция на него”» [4], – цитирует

писательницу автор статьи. Признание Мантел как нельзя лучше доказывает, что вера, заложенная в человеке или с рождения или по убеждениям, – это код, расшифровывая который мы познаем сущность картины мира.

Возвращаясь к предмету художественного изображения в избранных романах – «Британский музей рушится» (*The British Museum is Falling Down*, 1965) и «Терапия» Д. Лоджа, «Любовный эксперимент» (*An Experiment in Love*, 1995) и «Фладд» (*Fludd*, 1989) Х. Мантел, – определим «католический код» как набор маркеров художественного текста, который складывается из таких составляющих, как 1) католическая тематика (правила и догмы католицизма, упоминаемые персонажами, события в религиозной жизни, праздники и обряды и др.); 2) нарративные стратегии и приемы – а) раскрывающие моральные дилеммы и внутренние конфликты персонажей, которые переосмысливают концепты веры и духовности, противоречия между диктатом веры и свободным выбором, между чем-то задекларированным и фактически переживаемым, б) встраивающие дискурс веры в повседневность или принятую в обществе систему ценностей, создавая секуляризацию религиозного дискурса, в) реализующие дискурс персонажа-католика или же проводника в католическую доктрину; а также 3) семиотические маркеры – имена святых, церквей, специальные термины, названия книг и др. Наличие католического кода в художественном тексте подсвечивает контекст сюжета, помогает интерпретировать изображенные системы ценностей, осмыслять дискуссионные проблемы, и, самое главное, католический культурный код позволяет авторам закодировать сложные идеи и концепты, которые могут быть поняты только в рамках религии католицизма. Читатели, знакомые с этими кодами, могут декодировать скрытые значения и вступать в диалогические отношения с текстом.

Рассмотрим католический код в романах Д. Лоджа «Британский музей рушится» и «Терапия». Это разные по созданной в них атмосфере и повествовательному модусу произведения. В первом автор исследует небольшой отрезок из жизни молодого католика, аспиранта, отца троих детей Адама Эпплби, который проживает это время в постоянном напряжении, разрешая для себя противоречие между необходимостью в контрацепции и католическим учением, запрещающим ее. Тем не менее

это первый юмористический роман о католиках, который Лодж создал под влиянием М. Брэдбери. Т. Вудман, однако, отмечает, что данное произведение «в своей тональности – гораздо более фарсовая и горькая сатира» [13, p. 63].

Первым маркером католического кода в романе является проблема контрацепции – Адам заиклен на контроле рождаемости. Этот вопрос постоянно возникает в разных ситуациях его общения, внутренних монологах и фантазиях. Так, в эпизоде, где он сталкивается со священником на улице и подвозит его на своем скутере, происходит следующая беседа:

“Sorry, Father,” said Adam. Then, on a sudden impulse, he yelled back over his shoulder, “Do you think the Council will change the Church’s attitude on Birth Control?”

“What was that, Mr Appleby?”

Adam repeated his question at louder volume, and the scooter lurched as his passenger registered its import.

“The Church’s teaching never changes, Mr Appleby,” came the stiff reply. “On that or any other matter” [8, p. 30].

Ситуация комична: среди шума и затора в движении транспорта Адам и священник внезапно обмениваются репликами на тему отношения церкви к контролю рождаемости, которого так ждет молодой человек и неистовым противником которого является его собеседник.

Проблема высвечивается в целом ряде диалогов, где католики дискутируют на животрепещущие темы:

At the moment the situation is that we Catholics expend most of our moral energy on keeping or breaking the Church’s teaching on birth control, when there are a lot of much more important moral issues in life [8, p. 62].

Такое «назойливое повторение» образует текстовую фиксацию, тематический маркер исследуемой категории.

Интересно, что сам Лодж помогает в расшифровке католического кода. Роман завершается эпилогом – «потокосом сознания» жены Адама Барбары (аллюзия к монологу Пенелопы из «Улисса» Дж. Джойса), за которым

следует «Послесловие» самого автора, в котором он разъясняет, что запрет на использование контрацепции в католической церкви зафиксирован в энциклике *Humanae Vitae* («Жизнь Человеческая»), изданной в 1968 г. папой Павлом VI:

Rome did not attempt to settle the matter until 1968, and Pope Paul VI's encyclical of that year, *Humanae Vitae* ('Of Human Life'), endorsing the traditional prohibition of artificial birth control, only succeeded in provoking a much more fundamental debate, which continues to this day, about authority and conscience as well as sexuality [8, p. 164].

В этом документе Церковь утверждает, что контрацепция противоречит Божественному замыслу о творении. Энциклика подчеркивает святость человеческой жизни с момента зачатия и предлагает альтернативу в виде естественного планирования семьи, основанного на понимании циклов женского организма. Таким образом, использование любых противозачаточных средств, как механических, так и химических, считается недопустимым. Из этого запрета в романе и возникают все перипетии и драматически напряженные моменты. Озабоченность «безопасными периодами» обрастает рядом образов и деталей: католический дневник, графики цикла, термометр...

Адам окидывает взглядом с далекого воображаемого будущего наследие своей религии, представляя, как потенциальные марсиане будут созерцать артефакты на земле после атомного апокалипсиса:

As far as the Western Hemisphere is concerned, it appears to have been characterised by a complex system of sexual taboos and rituals. Intercourse between married partners was restricted to certain limited periods determined by the calendar and the body-temperature of the female. Martian archaeologists have learned to identify the domiciles of Roman Catholics by the presence of large numbers of complicated graphs, calendars, small booklets full of figures, and quantities of broken thermometers, evidence of the great importance attached to this code [8, p. 12].

Повествовательный метод от третьего лица в основном концентрируется на мировосприятии самого Адама. При этом дискурс персонажей

создает бинарную оппозицию между высоким (например, эвфемизмы для названия физиологических или интимных процессов, или язык «взрослой» терминологии) и низким (просторечия, названия предметов гигиены, естественных процессов, детская лексика). Данный контраст работает как прием юмористического, обнажая еще один маркер католического кода:

After filling and switching on the electric kettle in the kitchen, Adam made his way to the bathroom. But his eldest child had forestalled him. 'I'm passing a motion ¹,' Clare announced. 'Who else is voting?' he cracked uneasily [8, p. 10].

Семантическими маркерами католического кода являются аллюзии к соответствующим религиозным документам, таким как уже упомянутая энциклика, катехизис, заповеди, латинские изречения (напр., *Habemus Papam!*), имена канонических святых – св. Фома Аквинский, св. Себастьян, св. Лаврентий, *Index Librorum Prohibitorum* – список, опубликованный Римско-католической церковью, в котором указывались издания, считавшиеся еретическими или морально опасными. За каждой аллюзией кроется та или иная концепция, идея, догма или правило. В романе выстраивается картина мира в проекции католического учения, которая, однако, постоянно подвергается критическому, ироническому или сатирическому переосмыслению через повсеместно возникающие парадоксы, комические снижения, внедряющийся секулярный дискурс.

Юмористический модус повествования намекает на невозможность решения дилеммы: противопоставляются строгая укорененность в догматах церкви, усиливаемая моральным давлением священников, с одной стороны, а с другой – течение естественных жизненных процессов. Католический код указывает на «поиск баланса между католической доктриной и здравым смыслом, отвечающим требованиям современного общества, не вступающего в противоречие с человеческой природой, но не ликвидирующего этические и моральные установки абсолютно» [1, с. 49].

В романе «Терапия» главный герой не является католиком, но бинарную пару ему, чтобы построить традиционную концептуальную оппозицию,

¹ Игра слов. Выражение *to pass a motion* одновременно означает: «принять предложение (голосованием)» и «справить большую нужду» (сленг).

составляет его первая любовь, католичка Морин Кавана, на которой он не смог жениться в юности из-за догматизма ее семьи, не принявшей молодого человека иной веры. Лоренс Пассмор (Табби) – 58-летний автор ситкомов, переживающий кризис среднего возраста: жена требует развод, сценарий зашел в тупик – и карьера под угрозой срыва, возникла проблема в коленном суставе. Д. Лодж применяет тот же юмористический модус, что и в других произведениях, ставший стилевой особенностью его прозы. Как правило, юмор складывается из таких приемов, как внедрение элемента инконгруэнтности, легкого гротеска в описании внешности, привычек и бытовых деталей персонажей.

Однако в этом произведении католический код функционирует совершенно иначе. Среди основополагающих маркеров – тематического, дискурсивного и семиотического – основную нагрузку несет первый, выраженный обширными наблюдениями Лоренса Пассмора «со стороны» над обрядами, поведением и духовными практиками католической общины, описанной в произведении:

...when I was a teenager, I used to attend a Catholic Youth Club, because Maureen Kavanagh was a Catholic and belonged to it; and occasionally I would get trapped or dragged in to some kind of service on Sunday evenings, a recitation of the rosary in the parish hall, or something they called Benediction in the church next door, a funny business with a lot of hymn-singing in Latin and clouds of incense and the priest on the altar holding up something like a gold football trophy. <...> There seemed to be far too much about sin in her religion, too. Most of the things I wanted to do with Maureen (and she wanted to do with me) turned out to be sins [9, p. 88].

Сохранившаяся в памяти героя картинка состоит из предметов и отдельных действий: молитва на четках, много песнопений, облака фимиама, священник, держащий в руках какой-то шар, напоминающий кубок в футбольном матче. Лоренс всегда чувствовал себя скованно и неловко, никогда не понимая, должен ли он сидеть, петь стоя или на коленях. При этом все, к чему он стремился в ухаживании за своей возлюбленной, было абсолютно греховным.

Роман построен на «расщеплении» психологической и физической целостности образа героя, который снова гармонируется после того, как предпринимает паломничество в Сантьяго-де-Компостелу вслед за своей теперь уже постаревшей первой любовью. По легенде, в кафедральном соборе этого испанского города захоронены останки апостола Иакова, и именно поэтому город с эпохи раннего Средневековья является третьей святыней католического мира (после Иерусалима и Рима), центром паломничества и конечным пунктом знаменитого маршрута – Путь Святого Иакова, – охватывавшего всю территорию Европы и давшего городу прозвище «христианской Мекки».

Назойливый повтор в описании болевого приступа в колене Пассмора напрашивается на роль символа. Табби находит в Библии упоминание жала (тёрна / шипа) во плоти: «И чтоб я не превозносился чрезвычайностью откровений, дано мне жало в плоть, ангел сатаны, удручать меня, чтоб я не превозносился»¹. Воспроизведенный таким образом библейский текст не подлежит пародированию: Лодж возвращает своего героя к осознанию одного из смертных грехов – гордыни, что, безусловно, является частью католического кода. Лоренс Пассмор проходит через хирургическую операцию, ароматерапию, акупунктуру, физиотерапию, психоаналитические сеансы, спорт и даже шопотерапию. Все напрасно. И тогда Д. Лодж обращает своего персонажа к центральной концепции философии С. Кьеркегора – трем уровням духа: эстетическому, этическому и религиозному. Оглядываясь на свою жизнь, Табби описывает себя как человека, ищущего чувственных наслаждений. Но он прошел и вторую стадию своей жизни – этическую, основой которой, по Кьеркегору, является осознание ответственности и долга каждого человека перед другим человеком. На этом уровне жизни культивируются постоянство и привычки, необходимость стать самим собой. Данная стадия в жизни Пассмора – это романное «настоящее», развертывающееся перед читателем: он был счастлив в браке и отцовстве, реализовал себя в работе.

Наступивший в жизни героя кризис свидетельствует, по Кьеркегору, что существует еще один вариант выбора жизненного пути – религиозный,

¹ Библия. 2 Кор. 12:7.

высший, богоподобный уровень, не снимающий, однако, двух предшествующих. Поэтому Пассмор и разыскивает свою первую любовь, которую не видел более 40 лет. Морин, вышедшая замуж за католика, пережила смерть сына и рак груди. Лодж подводит Табби к самому последнему пункту его путешествия в прошлое и в свою душу: именно здесь, далеко от Англии, Пассмор вдруг обретает себя вновь – он испытывает и телесное наслаждение, и упоительную радость общения с родственной душой, и некий высший, религиозный экстаз. Вслед за исследователем Н. Н. Ченцовой роман можно назвать философским романом-исповедью [3, с. 128], в котором католический код вписан в философский контекст.

Сравнивая эти два произведения, можно сделать вывод о том, что функция католического кода в «Британском музее...» – формирование характеров персонажей на конфликте их моральных устоев. Герои изображены в борьбе с внутренними «демонами», безуспешно стремясь к духовному просветлению через секуляризацию догматов церкви. Католический код здесь можно также назвать ключом к пониманию «сексуальной революции» в Великобритании в 1960-х. Кроме того, этот код расширяет полифонию романа, поскольку служит основой для диалога между религиозным и светским, завершаясь веселой насмешкой, карнавальным беспорядком.

Во втором же романе, в «Терапии», автор расширяет функциональный потенциал католического кода, углубляя тематику – искупление и спасение, грех и покаяние. Персонажи сталкиваются с моральными дилеммами и ищут пути к постижению ценностных опор христианства. Согласимся с исследователем А. Мардановым: «Оппозиция “верующий – утративший веру” используется для разрешения главной философско-эстетической идеи произведений Лоджа – поиска баланса, “золотой середины” между двумя полярностями – радикальной католической доктриной и либеральными установками эпохи постмодернизма. Идея Лоджа в том, что в современном мире уже невозможно придерживаться устаревшей католической теологии, но жизнь без веры бессмысленна и полна разочарований, поэтому необходимы изменения – нужно избавляться от устаревшего аппарата верований, чтобы понятия о морали не были абсурдными, вредными и смехотворными» [1, с. 47].

Переходя к двум романам Хилари Мантел, необходимо сделать оговорку о том, что все ее произведения очень разные: от готического трагифарса и сказки до социального и исторического романа. «Любовный эксперимент» – это «роман взросления», который знакомит читателя с переходным этапом британской культуры в преддверии «сексуальной революции», и его действие помещено в 1950–60-е гг. Главные героини произведения – девочки, а затем девушки-студентки, семьи которых представляют католическое меньшинство. Строгое воспитание, почти военный режим в средней школе, безумное погружение в мир секса в противовес навязанным запретам, официально разрешенная пероральная контрацепция, ханжество и двуличие (вопреки католическому воспитанию), приведшие к ужасной смерти одной из девушек во время пожара в общестии, – такова мозаика событий, описанных в романе.

Мантел в меньшей степени, нежели Лодж, помогает декодировать католический код в тексте, выстраивая понятийный барьер. Как пишет К. Хьюитт, «Мантел осознает, что большинство английских читателей совсем мало знают о католицизме. Они не обязательно могут быть религиозными, но они унаследовали протестантскую культуру; их идеи о католицизме включают представления о церкви со свечами и фимиамом, о давших обет безбрачия священниках, о поклонении Деве Марии, о монахинях как предвзятых противницах секса, о Папе (отдаленная фигура), священниках, выслушивающих тайные исповеди, о службах на латыни» [6, p. 13]. Но роман ведет читателя гораздо глубже, в самую «святая святых» католицизма – его идеологию, а это, безусловно, особый вид дискурса. Остановимся на соответствующих текстовых маркерах.

Главная героиня Кармел и ее подруги обучаются в католической школе, где занятия проводят монахини. В 1960-х все дети сдавали экзамен, известный как *Eleven-plus* – «экзамены для одиннадцатилетних». Такой этап наступает и для персонажей романа. В Ночь Костров Кармел делится с читателями усвоенными императивами:

If you are a Catholic you don't burn Guy Fawks; the Pope says you mustn't [10, p. 64].

И хотя католики не принимали участия в праздновании, в романе, однако, религиозные догмы, похоже, изживают себя, и дедушка героини устраивает небольшой праздник фейерверков в своем саду. Культурно-историческая аллюзия не разъяснена в самом тексте романа. Как известно, 5 ноября 1605 г. был спланирован заговор против короля Якова I и членов парламента, который вошел в историю как «Пороховой заговор». Надежды католиков на отмену штрафов и ограничений королем не оправдались. Тогда группа заговорщиков решилась на взрыв здания парламента с целью убийства короля, смены власти с воцарением на престоле короля-католика.

Интересен набор семиотических маркеров в эпизоде празднования Ночи Костров – среди них и те, посредством которых в текст внедрен католический код. Это, например, фейерверк «Колесо Катерины» (*Catherine Wheels*), названный так в честь св. мученицы Катерины, которую должны были пытать с помощью колеса, но когда она подошла к орудию пыток, оно сгорело и рассыпалось в прах.

Затем Кармел сообщает своей подруге Карине:

I'm going to sit for the Holy Redeemer [10, p. 65].

Нигде в романе это понятие – «Святой Искупитель» – не объясняется. Подразумевается учебное заведение в рамках католического образования, носящее имя «Святого Искупителя», в которое при успешной сдаче экзамена *Eleven-plus* поступают девочки.

В этом же эпизоде Х. Мантел приводит список смертных грехов, как их воспроизводит в своей памяти Кармел, по католическому катехизису: *Crying Out to Heaven for Vengeance* (грехи, взывающие к небу), *Murder* (кровь Авеля), *Sodomy* (содомский грех), *Oppression of the Poor* (плач народа, притесняемого в Египте, жалоба чужеземца, вдовы и сироты), *Defrauding the Labourer of his Wages* (несправедливость к работнику) [10, p. 65]. Кроме того, в противовес всем известным семи смертным грехам, катехизис выдвигает Главные добродетели: *Justice, Fortitude, Temperance...* *My memory failed* [10, p. 65] – Справедливость, Мужество, Воздержанность.

Еще одним маркером католического кода является сложное для детского восприятия и понимания слово *fornication* (блудодействие / прелюбодействие). С этим связан забавный эпизод: мама Кармел однажды в поезде вытаскивает губную помаду и наносит себе на губы, на что подруга Кармел Карина позже среагирует:

Your mother will burn in hell... it's fornication [10, p. 100].

Через некоторое время Кармел задает монахине на уроке вопрос:

Sister, I need to know what fornication means [10, p. 108].

Очевидно, происходит путаница в понимании этого термина: сознание Карины смутно ассоциирует любые действия, связанные с вниманием женщины к своей внешности, особенно использование косметики, с чем-то запретным и греховным. В результате имеет место следующий диалог:

“Fornication is any type of bad behavior with the other sex. Outside of marriage. <...>” “Is it to do with wearing lipstick?” I said. “That could be contributory, in certain circumstances,” Sister Monica said [10, p. 108].

Данный пример связан также с табуированием сферы интимного. Героини романа часто используют слово *the Pill*, которое здесь пишется с заглавной буквы. (В романе Лоджа «Британский музей рушится» также часто используется этот термин.) Так обозначаются любые противозачаточные таблетки. Контрацептивы для незамужних женщин не продавались без рецепта, а врачи не имели права их выписывать девушкам, аборт же при этом был противозаконен. И только в конце 1960-х пероральный контрацептив стало возможным приобретать свободно. Отсюда – такое благоговейное отношение к спасительной «Пиллюле», возведение ее в высшую степень обобщения. На знании этого факта возникает понимание той эйфории, с которой Кармел приобретает контрацептив в аптеке:

...and then no more Roman roulette, no more counting the Durex [10, p. 80].

Речь идет о календарном способе контрацепции. Назван он «римским» потому, что римским католикам возбранялись любые средства, кроме этого. Но данный способ ввиду своей ненадежности походил на игру со случаем – истинная «римская рулетка».

Функция католического кода в этом романе – изобличить сдерживающий моральный фактор в развитии личности, который парадоксальным образом становится разрушителем этической целостности этой личности.

Роман Хилари Мантел «Фладд» представляет собой сложное и многослойное произведение, действие которого разворачивается в вымышленном северном английском городке Феттерхоутоне в 1536 г., где католическая церковь является мощным институтом, контролирующим общество через свои ритуалы и доктрины. Отец Энгвин, приходской священник, борется и со своей верой, и с требованиями, предъявляемыми к нему епископом, который стремится модернизировать церковь, заставляя избавиться от традиционных символов, таких как статуи святых. Это отражает противоречие между сохранением устоявшихся традиций и адаптацией к современным изменениям в обществе.

В центре сюжета – таинственный персонаж по имени Фладд, который появляется в жизни местной католической общины и начинает на нее влиять. Примечательно, что это имя является аллюзией: Роберт Фладд (1574–1637) – средневековый английский врач, философ-мистик и астролог. Прибытие одноименного персонажа в городок вызывает множество изменений в жизни местных жителей, которые сталкиваются с вопросами веры, морали и идентичности. Фладд, обладая почти мистическими способностями, заставляет людей пересмотреть свои взгляды на жизнь и религию. Кульминация этой ментальной революции – побег молодой ирландки из монастыря вместе с Фладдом, возрождение ее в чувственности жизни тела и наслаждение свободой и молодостью.

Католический код в этом романе реализуется прежде всего в тематике. При этом Мантел применяет иронический модус повествования и дает крупные зарисовки провинциального сообщества городка. В отличие

от Лоджа, предоставляющего своим героям право голоса, во «Фладде» над этой коллективной картиной звучит голос некоего всевидящего рассказчика, очевидно самого автора:

And yet the Protestants were quite different, in the eyes of their neighbours. They were guilty of culpable ignorance. They refused to take on board the precepts of the True Faith. They knew that St. Thomas Aquinas was there, but they refused to go in it. <...> The Protestants were damned, of course, by reason of this culpable ignorance. They would roast in Hell. A span of seventy years, to ride bicycles in the steep streets, to get married, to eat bread and dripping; then bronchitis, pneumonia, a broken hip; then the minister calls, and the florist does a wreath; then devils will tear their flesh with pincers. It is a most neighbourly thought [11, p. 15].

Таким образом через дискурсивный маркер представлено общественное сознание, коллективная оценка католиками представителей иной веры, протестантов, завершающаяся ироническим авторским комментарием. Католический код задает моральные рамки, которые формируют представления жителей городка о добре и зле. Презрение к протестантским верованиям отражает жесткую приверженность католической доктрине, которая рассматривает отклонение от ее учений как «преступное невежество». Этот моральный абсолютизм способствует расколу общества и конфликтам в Феттерхоутоне.

В этом контексте кризис веры отца Энгвина иллюстрирует, как институциональное давление может привести к духовному разочарованию. Общение с Фладдом заставляет его пересмотреть свое понимание веры.

В романе представлены различные католические ритуалы и символы, которые служат для героев как утешением, так и источником конфликтов. Важную символическую роль играют статуи святых, украшающие местный храм. Их описание соединяет в себе оппозицию высокого и низкого, например св. Дунстан и клещи, которые он держит в руках, или св. Аполлония со щипцами. Каждый святой неизменно ассоциируется с определенной мировоззренческой установкой, и происходит умиленная секуляризация духовной миссии этих фигур, что иронично передано из уст епископа:

“...I cannot identify this fellow. Is he a Negro?”

“Not really. He’s been painted. A lot of them have. That’s St. Dunstan.

Don’t you see his tongs?”

“What has he got tongs for?” the bishop asked rudely. He stared at the saint in a hostile way, his paunch thrust out.

“He was working at his forge when the devil came to tempt him, and the saint seized his nose with red-hot pincers.”

“I wonder what sort of temptations you might get while working at a forge.” <...>

Who is this woman with the pliers? This place is like an iron-monger’s shop.”

“That’s Apollonia. The Romans pulled her teeth out. She’s the patron saint of dentists.” <...> “Nobody bothers with her. They don’t go in for dentistry here. Their teeth fall out quite early in life, and they find it a relief” [11, p. 18–19].

Епископ прибывает в городок с миссией эдакого реформатора католической церкви, которая, по его мнению, слишком увлеклась идолопоклонничеством. Но при всем этом снятие им статуй встречает сопротивление разочаровавшегося в вере священника. Последующее решение Энгвина «воскресить» эти символы подчеркивает важность традиций для поддержания чувства идентичности в общине.

Тема искупления пронизывает все повествование, переключаясь с основными католическими представлениями о грехе и спасении. Загадочное присутствие Фладда действует как катализатор перемен, побуждая персонажей столкнуться со своим прошлым и искать личное искупление. Католический код в романе «Фладд» выполняет функцию проводника к идее индивидуальной и коллективной трансформации: от слепого следования вековым догмам к мировоззренческой свободе.

В заключение обозначим способы реализации католического кода в избранных романах двух видных английских писателей – Д. Лоджа и Х. Мантел:

1. На уровне тематики – элементы католического учения, идейные установки, догматы и философия католицизма, проблемы их совместимости / несовместимости с современной жизнью, вопросы католической традиции, уходящей в глубь теологических учений, и их бытование в современном мире.

2. Нарративные стратегии, воплощенные в диалогах, внутренних монологах, проповедях, идейных дебатах, фантазиях, интертекстуальных отсылках, провоцирующие дискуссию, создающие юмористический, иронический или сатирический модус повествования, усиливающие контраст между религиозным и светским, высвечивающие внутреннюю перспективу героя-католика.

3. Семантические маркеры католического кода: ономастические, топонимические лексемы, библеизмы, обрядовые артефакты.

Как у Д. Лоджа, так и у Х. Мантел подспудно присутствует акцент на проблеме разграничения добра и зла, духовного самосовершенствования, при этом с элементами сатиры во всех четырех романах и мистики в «Терапии» и «Фладде». Католический код наиболее явственно проявляется в мотиве путешествия, как географического, так и духовного, библейском интертексте, а также аллюзиях к специфически католическому дискурсу.

Список литературы

1. *Марданов А. А.* Католичество как индивидуальная тематическая деталь в произведениях Дэвида Лоджа // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 46–50.
2. *Маслова В. А.* Духовный код с позиции лингвокультурологии: единство сакрального и светского // Метафизика. 2016. № 4. С. 78–97.
3. *Ченцова Н. Н.* Романы Д. Лоджа 1990-х годов: эстетическая теория писателя и художественная практика. Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Воронеж, 2004. 161 с.
4. *Calkin J.* Author Hilary Mantel on losing her religion, living with chronic pain and the monarchy // Woman [Электронный ресурс]. URL: <https://womanmagazine.co.nz/author-hilary-mantel-on-losing-her-religion-living-with-chronic-pain-and-the-monarchy/> (дата обращения: 27.12.2024).
5. *Hadfield A.* John Donne. In the Shadow of Religion. London: Reaktion Books, 2021. 246 p.
6. *Hewitt K.* An Experiment in Love by Hilary Mantel: A Commentary on the Novel / Ed. K. Hewitt. Perm: PSU, 2007. 63 p.
7. In conversation: David Lodge and Hans Ulrich Obrist // BBC. Arts [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1xRfW6ynpBk5jwRFrllz7MW/in-conversation-david-lodge-and-hans-ulrich-obrist> (дата обращения: 27.12.2024).
8. *Lodge D.* The British Museum is Falling Down. London: Penguin Books, 1983. 173 p.
9. *Lodge D.* Therapy. London: Penguin Books, 1996. 321 p.
10. *Mantel H.* An Experiment in Love. London: Harper Perennial, 2004. 250 p.
11. *Mantel H.* Fludd. New York: Henry Holt and Company, 2000. 181 p.
12. *McKenna M.* Concise History of Catholicism. Paterson, New Jersey: Littlefield, Adams & Company, 1962. 285 p.
13. *Woodman Th.* Faithful Fictions. The Catholic Novel in British Literature. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2022. 257 p.

УДК 821.111

ОБ ИСТИННОЙ СОСИСОЧНОСТИ, НАДЕЖДЕ И АНГЕЛАХ
(христианство в художественном мире романа
Т. Пратчетта *Going Postal*)

П. Я. Фрейман

Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы
freimanpolina@yandex.ru

В статье рассматривается вопрос о влиянии христианства на поэтику романа *Going Postal* Т. Пратчетта. Писатель в различных формах обращается к религиозным образам и библейским текстам, пародирует христианские обряды. Путь главного героя романа сатирически интерпретирует классические сюжеты о кающихся грешниках. Писатель показывает различия между истинной и показной верой. Организованные религии с храмами и жрецами в романе становятся объектами сатиры. При неприятии писателем обрядовой части религии, ценности, лежащие в основе христианства, помогают героям произведения справляться с трудностями. Т. Пратчетт показывает спектр различных взглядов на религию, пути взаимодействия с ней в современном мире и проблемы, которые встают перед священниками, верующими и людьми, отрицающими религию. Автор показывает, как профессиональная деятельность превращается для ряда героев в альтернативу религии. Изображая преданных своему делу профессионалов, Т. Пратчетт часто обращается к христианским образам и языку. Этот прием, с одной стороны, создает комический эффект, а с другой – помогает подчеркнуть положительные качества героев.

Ключевые слова: «Плоский мир», религиозная сатира, фэнтези, религиозный консьюмеризм, гуманизм, Пратчетт.

Christianity in “Going Postal” by Terry Pratchett: “True Sausagidity”, Hope and Angels

Polina Ya. Freiman

Peoples' Friendship University of Russia
named after Patrice Lumumba
freimanpolina@yandex.ru

The article examines Christianity's influence on Terry Pratchett's novel “Going Postal.” Pratchett incorporates religious imagery and biblical references in various forms while parodying Christian rituals. The protagonist's character development satirically reinterprets classic narratives of repentant sinners. The novel distinguishes between genuine faith and performative religious practice motivated by personal gain. Organized religions with their temples and priests become targets of satire throughout the work. Despite Pratchett's criticism of ceremonial aspects of religion, the core values of Christianity help characters overcome challenges. The novel presents a spectrum of perspectives on religion, depicting various ways people interact with faith in the modern world and highlighting issues faced by clergy, believers, and skeptics alike. Pratchett shows how professional

dedication becomes an alternative to religious devotion for several characters. When portraying dedicated professionals, Pratchett frequently employs Christian imagery and language, creating comic effects while simultaneously emphasizing characters' positive qualities.

Keywords: "Discworld", religious satire, fantasy, religious consumerism, humanism; Pratchett.

В фэнтезийном цикле «Плоский мир» Т. Пратчетта вопросам религии уделяется большое внимание. Героями романов становятся боги, жрецы, обычные верующие и люди, отказывающиеся от веры по разным причинам. Так как цикл в целом имеет сатирико-философскую направленность, то особое восприятие человеческой жизни переносится и на такую важную ее сферу, как религия. Обращаясь к проблеме коммерциализации сакрального, изображая опошление высоких идеалов и трансформацию системы ценностей в связи с научно-техническим прогрессом, развитием общества, формированием культуры мегаполисов, Т. Пратчетт рассматривает Церковь как один из социальных институтов, формирующих общество и отражающих его состояние.

Пантеон «Плоского мира» разнообразен. В героях Т. Пратчетта можно легко распознать черты древнегреческих и древнеримских богов; очевидным для исследователей представляется влияние на систему персонажей цикла индийской и египетской мифологии. [2, с. 118; 6, с. 201]. Однако и христианская образность, аллюзии к библейским сюжетам, цитирование и пародирование Священного Писания занимают значимое место в художественном мире Пратчетта, что мы и намерены показать.

Роман *Going Postal* (2004) [10] представляется особенно интересным с точки зрения исследования вопроса о религиозной этике и эстетике в произведениях писателя. Сюжет романа строится вокруг истории мошенника Мокрица фон Липвига. Вместо того, чтобы его казнить, глава города назначает Мокрица Почтмейстером и отправляет восстанавливать городскую почту. Когда Мокриц вступает в должность, обнаруживается, что здание находится в состоянии запустения, письма не доставляются, а предыдущие Почтмейстеры умерли при странных обстоятельствах.

Почтамт, в который попадает Мокриц, напоминает мужской монастырь: в нем крайне аскетично живут мужчины (старший почтальон Грош и его ученик Стэнли), соблюдается строгая иерархия, за каждым служителем закреплены свои обязанности; кроме того, существует свод правил,

регулирующий все сферы жизни «почтового братства». Служители скрупулезно выполняют заветы, изложенные в уставе (чернильницы всегда полны; свечи на этажах ежевечерне зажигаются), но реальные проблемы (недоставленные письма, ветшающее здание, невыплата зарплаты сотрудникам) остаются нерешенными. В итоге смысл почтовой службы теряется в погоне за формой в виде соблюдения прописанных в уставе правил. Оставшиеся работники не покидают Почтамт, так как они сформированы его культурой и ощущают себя частью «братства». Очевидно, что без обновления Почта погибнет.

Очевидно проводя параллели жизни Почты с жизнью Церкви, Пратчетт последовательно отстаивает мысль о том, что любая традиция имеет значение только тогда, когда она согласуется с требованиями разумности и практической пользы. Чрезмерный консерватизм мешает работникам Почты не только увидеть подлинное ее предназначение, но и обеспечить себя, свою жизнь – подобно тому, что консерватизм Церкви мешает давать ответы на новые вопросы, которые ставит перед ней меняющийся мир.

Эта идея выражена в том числе в образе старшего почтальона Гроша. Оценивая то или иное явление, почтальон ориентируется на профессиональный стандарт. Работа для героя настолько важна, что уничтожение писем выступает преступлением страшнее греха. Объясняя свою позицию, герой отмечает, что боги могут простить за грех, а почтовое начальство за уничтожение письма – нет (см.: [10, p. 54]). Эта гипербола выполняет двойную функцию: будучи комическим элементом, она в то же время помогает автору изобразить систему ценностей героя. Для Гроша альтернативой религии становится служение Почте, а новой Библией – Почтовый Устав.

Эпизод чтения Устава особенно ярко свидетельствует о религиозном отношении Гроша и Стэнли к своей работе. В этой сцене работники Почтамта ощущают «волнение» писем после появления Мокрица. Чтобы успокоить их, Грош читает письмам страницу Устава, где обозначены Часы доставки:

I shall now read from the Book of Regulations, Delivery Times (Metropolitan) (Sundays and Octedays excepted) <...> As follows: “The hours by which letters should be put into the receiving houses in town for each delivery within the city walls of Ankh-Morpork are as the following:

overnight by eight o'clock in the evening, for the first delivery. Morning by eight o'clock, for the second delivery. Morning by ten o'clock, for the third delivery. Morning by twelve o'clock, for the fourth delivery. Afternoon by two o'clock, for the fifth delivery. Afternoon by four o'clock, for the sixth delivery. Afternoon by six o'clock, for the seventh delivery." These are the hours, and I have read them [10, p. 67–68].

Знатоки традиций Почты, Грош интуитивно точно выбирает именно этот раздел Устава. В этом эпизоде пародируется церковная служба, чтение Библии и совместная молитва, призванные объединить паству, направить мысли людей на самосовершенствование, напомнить о конечной цели – общении с Богом. Для писем таким событием становится Доставка, поэтому чтение этого раздела успокаивает их, давая надежду на то, что они будут прочитаны. Отметим, что согласно почтовой мифологии смерть почтальона также является Доставкой. Фактически служитель и его паства разделяют общий путь, символически напоминая жизненный путь человека, направленный на достижение единения с Богом и стяжания Царства Небесного. Атмосферу церковной службы дополняет и жест Гроша по завершении чтения:

Groat hung his head for a moment, and then he closed the book with a snap [10, p. 68].

Для изображения Почты как пародии на храм в романе важна некоторая реальная общность в их функциях: они являются посредниками между человеком и тем, что для него очень важно.

Почта в романе предстает местом, где слова обретают форму и истинное значение для того, кто сможет их услышать и понять. В этом, как и в том, что в художественном мире Т. Пратчетта в целом слова наделены особой силой (скопления слов, например, в форме книг формируют здесь особые пространства [4, с. 47–49]), можно прочитать развернутую отсылку к христианскому отношению к слову, связанному с символикой создания и Бога-Создателя (ср.: Христос в христианском богословии трактуется как Логос).

Мокрицу удастся пройти испытания, которые создает для него искаженная реальность Почты. После этого письма обращаются к герою

напрямую и напрямую отсылают к логоцентричности христианского мировосприятия. Так, письма заявляют, что в начале всего было Слово, и указывают: слово без посланника – нечто неуловимое (*In the beginning was a Word, but what is a word without its messenger, Moist von Lipwig?* [10, p. 182–183]). Здесь евангельская цитата (*In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God, John 1:1* [9]) увязана с топосом посланника; в свете этой выделенной соотнесенности Слова – Посланника – христианства весь мир, осмысленный христианством как мир человека, предстоящего Богу, оказывается Почтой: миром людей, отправляющих Богу свои сообщения и ждущего от Него ответ. К слову сказать, сама лексема *messenger* встречается в современной англоязычной Библии в различных значениях и контекстах много раз. Так называют ангелов, пророков, священников или просто гонцов. В данном случае, на наш взгляд, письма используют это слово в значениях «пророк» и «гонец», требуя от Мокрица исполнить его предназначение.

В присущей Т. Пратчетту манере эпизод избранничества героя превращается в пародию на библейские истории о пророках и призвании их Господом. Помогает в этом автору каламбур:

“Look, I’m not the One you’re looking for! <...> – Moist von Lipwig, at a time like this any One will do!” [10, p. 182–183]

То есть письма сообщают, что на место Избранного (*the One*) сойдет кто-то (*any One*). Этим «кем-то» оказывается Мокриц. Однако за пародией скрывается глубокая полемика с христианством и другими религиями, в которых Бог выбирает в качестве своего пророка безусловного праведника, способного осуществить Волю Господа. В мире Т. Пратчетта «избранным» становится сам человек – тот, кто осмеливается взять на себя ответственность за решение очевидных для него проблем, кто готов отдать свои силы на благо других.

Ярким финалом сцены становится требование писем:

Deliver us! [10, p. 183]

Эта фраза отсылает читателя к словам молитвы *God deliver us* («Господи, помилуй!») [1, с. 182]. Таким образом Мокриц пародийно уподобляется уже не библейскому пророку, но самому Христу и принимает на себя роль Спасителя Почтамта.

Подобно Христу, вместе со своим служением Мокриц обретает помощников и соратников – апостолов. Как евангельские апостолы, вышедшие на пенсию почтальоны кажутся не самыми подходящими для поставленной задачи кандидатурами, но со временем оправдывают оказанное им доверие, становясь вестниками новой Почты.

Почтальоны в романе в целом «зарифмованы» не столько с апостолами, сколько с ангелами, что неудивительно, так как в основе этой пародийной параллели лежит этимология слова «ангел», от греч. *angeloi* – «вестник» (см.: [3, с. 41; 7, с. 58–59]). «Ангельский» мотив является одним из ведущих в романе. Задает его диалог Мокрица с главой города патрицием Витинари. После публичной инсценировки гибели Мокрица на виселице преступное альтер эго героя умирает, так как народ считает, что преступник Альберт Стеклярс (один из мошеннических псевдонимов Мокрица) погиб. Витинари предлагает мошеннику выбор: поступить на государственную службу или же выйти из комнаты через дверь. За дверью оказывается глубокая пропасть. В ответ на упрек правитель утверждает, что выбор есть всегда [10, р. 24]. Кажется, что представленная альтернатива – манипуляция на основе техники «ложный выбор», что вписывается в образ Витинари как хитрого и расчетливого политика. Однако если рассматривать ситуацию как метафору, то выбор носит христианский характер: человек должен осознанно изменить себя, выбрав в качестве ориентира «образ и подобие Божие», или так же свободно предпочесть падение во мрак. Открывающаяся за дверью бездна в таком прочтении может быть интерпретирована как падение во ад. Примечательно, что в этом диалоге правитель косвенно называет себя ангелом, говоря о том, что эти существа позволяют человеку вернуться в ту точку, в которой им была совершена значительная ошибка.

Мокриц выбирает жизнь, но не оставляет попыток обмануть Витинари, подписываясь под контрактом с городом именем с библейским подтекстом (*Ethel Snake*) [10, р. 25]. Псевдоним Мокрица напоминает нам

о змее-искусителе, соблазнившем Еву [5, с. 382–383]. Выбранная им подпись отражает его подлинные убеждения: герой уверен в своем праве на обман тех, кто позволяет собой манипулировать [10, р. 26–27]. Псевдоним «Змей» отражает специфику жизненной философии Мокрица и этического кодекса этого этапа его жизни.

Неудавшийся обман завершается тем, что Мокриц обретает телохранителя и надзирателя – голема Помпу. Этот персонаж играет значимую роль в нравственном пробуждении героя. Големы в мире Т. Пратчетта отличаются честностью, исполнительностью и невероятной силой. Помпа становится символическим ангелом-хранителем героя и его альтер эго. Голем открывает Мокрицу глаза на глубину его падения, раскрывая, что его мошенничество привело к смерти нескольких людей. В начале романа герой считает, что не причинял никому сильного вреда и гордится тем, что не действовал с помощью насилия (*had he actually done that was bad, as such? He'd only been moving numbers around* [10, р. 17]). Ударом для Мокрица становится сообщение голема о том, что он своими махинациями опосредованно убил 2 338 человек [10, р. 128], ставя их в безвыходное положение. Окончательно понять тяжесть последствий своих действий заставляет сообщение возлюбленной о том, что именно из-за его поддельных векселей она лишилась работы.

В описании големов в романе Т. Пратчетт делает акцент на их схожесть с роботами (на что намекает аллюзия к первому закону робототехники А. Азимова [10, р. 34]). Однако при изображении големов возникают и библейские аллюзии. Например, в романе сказано, что големы говорят на «языке ангелов» [10, р. 88]. Это напоминает нам о Первом послании святого апостола Павла к коринфянам, где апостол говорит: *Though I speak with the tongues of men and of angels, but have not love, I have become sounding brass or a clanging cymbal* (1 Corinthians 13:1) [8].

Специалист по големам упоминает, что у них нет чувств в привычном человеку понимании, големы ближе к инструментам [10, р. 86], но вместе с тем последний монолог Помпы раскрывает, что голем по-своему любит «хозяина» и горд тем, кем Мокрицу удалось стать [10, р. 478].

Если в начале романа големы представляются Мокрицу скорее сложными орудиями, то постепенно ему открывается другая сторона этих созданий. Они оказываются самыми нравственно чистыми и близкими к ангелам существами в произведении. Так големы прерывают свой выходной ради помощи в тушении пожара. Помогая людям, один из големов погибает и получает свободу в смерти¹ [10, р. 335]. Здесь происходит сюжетная реализация одного из важнейших библейских изречений: *Greater love has no one than this, than to lay down one's life for his friends* (John 15:13) [9].

Изменившись, Мокриц, как добрый пастырь (в христианской парадигме – священник, уподобляющийся Христу), улучшает жизнь своих подопечных. Так, например, Мокриц раскрывает потенциал Стэнли, назначая его ответственным за марки, давая новую цель в жизни. И если в начале романа Стэнли нерешителен и неприспособлен к жизни, то в сцене пожара он предстает героем, защищая Гроша с помощью своей коллекции булавок.

Пародийно-полемическая направленность романа в отношениях с христианством и Церковью приобретает особенные сатирические интонации в эпизодах сопоставления почтальонов и жрецов. Служение *почтальонное* изображено слегка комично, но вместе с тем сочувственно. Служение же религиозное сопровождается многочисленными проявлениями ханжества, сребролюбия, самолюбия и других страстей, причем как со стороны самих жрецов, так и со стороны прихожан. Примечательна в этом отношении сцена в храме бога Офлера, куда Мокриц обращается, чтобы легализовать награбленное, представив его как дар богов. Сочетание быденной темы (сосиски) и возвышенных категорий дает комический эффект. Сцена воспринимается как пародия на теологический диспут, в котором реальная суть проблемы скрывается за сложными умопостроениями, а ироничное замечание Мокрица (о запахе сосисок) воспринимается с восторгом, так как даже бездоказательное бытовое наблюдение может

¹ В этом фрагменте Т. Праггетт вновь полемизирует с христианской концепцией воскрешения. Когда Смерть говорит, что люди хотят жизни после смерти, голем просит оставить его. Герой ищет лишь покоя.

быт подано как теологический аргумент, если оно соответствует интересам жрецов.

“And the spirit of the sausages ascends unto Offler by means of the smell? And then you eat the sausages?”

“Ah, no. Not exactly. Not at all,” said the young priest, who knew this one. “It might look like that to the uninitiated, but, as you say, the true sausagidity goes straight to Offler. He, of course, eats the spirit of the sausages. We eat the mere earthly shell, which believe me turns to dust and ashes in our mouths.”

“That would explain why the smell of sausages is always better than the actual sausage, then?” said Moist. “I’ve often noticed that.”

The priest was impressed. “Are you a theologian, sir?” he said [10, p. 343–344].

После нахождения клада священники всех храмов, куда обращался Мокриц, требуют от Витинари часть клада Мокрица, как дара их бога. Те, кто должен служить своему Богу и пастве бескорыстно, используют свой статус не для помощи людям, а для собственной выгоды. Даже циничный Позолот утверждает, что богов не интересует материальное обогащение верующих:

Gods tend to be interested in prophets, not profits, haha...

[10, p. 400]

Приток верующих в храмы и обогащение жрецов, вызванное обманом Мокрица, становится частью сатиры на человеческие пороки, которые проникают в такие высокие сферы, как религиозное служение. В храмы людей приводит не поиск истины, а жадность, поводом же становится не откровение, а обман.

Помимо захватившего храмы консьюмеризма и двуличия священников, существует еще одна проблема в сфере религии, которую затрагивает в романе Т. Пратчетт. Главный герой Мокриц фон Липвиг утверждает:

But... but you can't treat religion as a sort of buffet, can you? I mean, you can't say yes please, I'll have some of the Celestial Paradise and a helping of the Divine Plan but go easy on the kneeling and none of the Prohibition of Images, they give me wind. It's table d'hote or nothing, otherwise... well, it would be silly" [10, p. 229–230].

В данном фрагменте Мокриц использует религию в качестве предлога, чтобы не дать себя сфотографировать. То есть герой снова надевает маску и логически обосновывает идею, которая ему выгодна в данный момент.

Пищевые метафоры, вовлеченные в «разговор» о религии, приводят читателя к размышлению о смысле одного из важнейших христианских Таинств – Причастия. Соединение с Богом требует от верующего принятия крови и плоти, заключенных в вино и хлеб. Но Причастие доступно только членам Церкви, которая строго судит своих детей за несоблюдение всех правил и обычаев. Главный герой, успевший столкнуться с алчностью и ханжеством жрецов, понимает несоответствие их требований и поучений их собственному поведению и мыслям, что наводит его на сомнения относительно силы и смысла Причастия. Тем не менее Мокриц не полностью отрицает мистическую силу Таинства, как и возможность общения с Богом, и в критической ситуации мысленно обращается с просьбой о помощи к высшим силам.

Определяющую роль в развитии характера Мокрица и в нашем восприятии этого образа играет его структурная сопоставленность с образом другого мошенника – Хвата Позолота. Мокриц оставляет путь мошенничества, обретает друзей и любовь; помогая другим, он частично искупает свои прошлые грехи. Он изменяется не только внешне (в поведении), но и внутренне, душевно проникаясь переживаниями других. Так, он бросается в горящее здание, чтобы спасти кота, потому что о нем беспокоится Стэнли.

Позолот оставляет своих партнеров в момент разоблачения их общего преступления. Герои делают разный выбор в ситуации, которую моделирует Витинари (выбор между бездной и службой городу). Показательно решение Позолота погибнуть, но не стать «рабом» Витинари. Самоубийство, продиктованное гордыней, становится последним грехом Хвата Позолота. С учетом глубокой (пусть и во многом пародийной) укорененности

романа Пратчетта в библейском тексте и христианском мировоззрении можно утверждать, что эти два образа сопоставленных и противопоставленных мошенников являются проекцией образов двух разбойников, распятых со Христом.

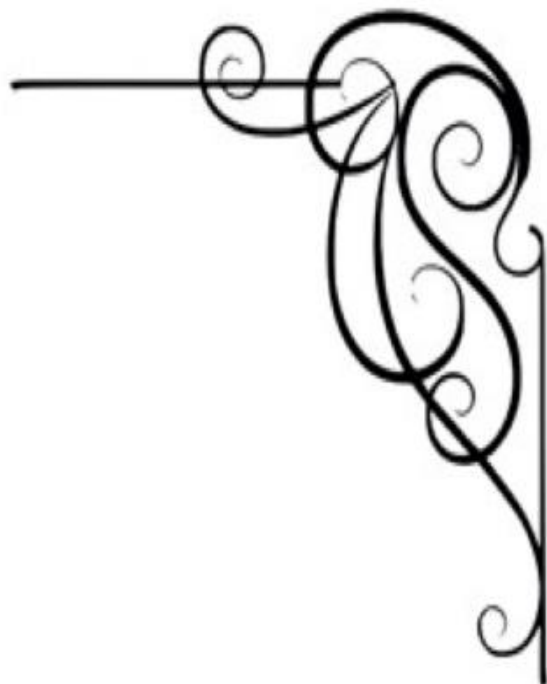
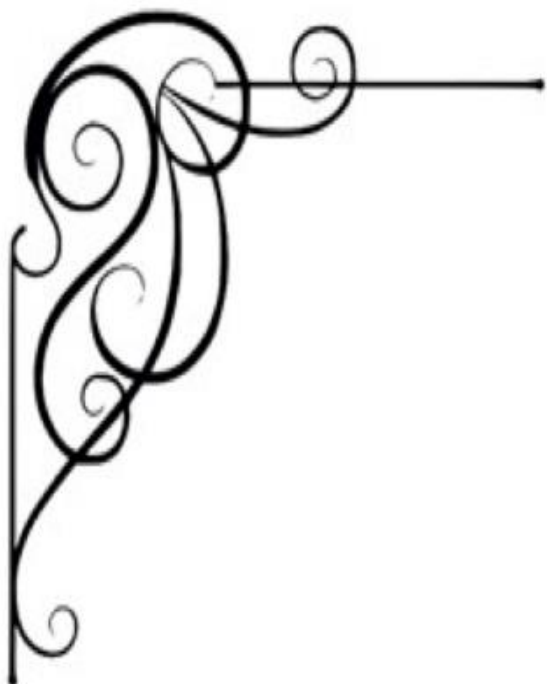
Выбор же Мокрица, сделанный изначально из корыстных соображений, оказывается правильным. Когда герой обретает моральную опору, то голем в качестве стражника покидает его. Даже осознавая открывшуюся возможность побега и возвращения к легкой жизни преступника, Мокриц не пользуется этим шансом. Перед глазами фон Липвига проносится будущее, в котором он выбирает этот вариант, и герой заключает, что порой ангел может явиться дважды [10, p. 481], подразумевая нечто благое нематериальное, не позволяющее человеку оступиться. Этот выбор свидетельствует об окончательно свершившемся перерождении героя. Мокриц не стал абсолютно честным человеком (он продолжает красть ручки у секретаря патриция), но система ценностей героя изменилась в сторону бескорыстного служения другим.

Хват Позолот и Мокриц отличаются и по восприятию такой категории как надежда. Надежда – это одна из ключевых добродетелей в христианстве, связанная с верой в Бога и его милосердие [3, с. 452–453]. Она не пассивна, а деятельна. Хват Позолот утверждает, что надежда расслабляет людей, отвлекает от возможностей и существующих проблем (*hope is the curse of humanity* [10, p. 380]), тогда как Мокриц проходит путь от непонимания спасительной силы надежды до осознания ее ценности и преобразующей силы. В начале романа тезис Витинари *greatest of all treasures which is Hope* [10, p. 13] воспринимается героем иронично, так как звучит из уст тюремщиков после его неудачного побега из камеры. Герои лишь пересказывают недоступную им философию Витинари, из-за чего сцена приобретает дополнительный комический эффект. Позднее Мокрицу уже на практике открывается истинность этих слов. Сила надежды дает энергию для поиска неочевидных решений. Для Мокрица надежда близких на его перерождение, на его победу над собой становится мотивирующим фактором. Надежда других позволяет ему самому обрести веру и силы действовать во имя правды. Тогда как прагматичный Хват Позолот проигрывает в этом сражении.

Таким образом Т. Пратчетт в романе *Going Postal* демонстрирует, что стремление к добру и осознанный свободный выбор в пользу служения другим позволяют людям преобразиться, дают надежду на улучшение жизни. Писатель не отрицает христианское мировоззрение, не высмеивает «ложность» библейских сюжетов, но, пародируя их, иронизирует над обрядовой частью религии, отвергает роль Церкви как посредника между человеком и Богом, переносит акцент на ответственность и волю человека. В романе лейтмотивом проходит идея свободного выбора добра. Пусть лучшие герои Т. Пратчетта не способны стать безгрешными ангелами, но они могут стать посланниками добра, осуществляя его в отношении всех, кто в нем нуждается.

Список литературы

1. *Азаров А. А.* Русско-английский словарь религиозной лексики. М.: РУССО, 2002. 768 с.
2. *Королева О. А.* Демифологизация в художественном пространстве романа Т. Пратчетта «Пирамиды» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 118–121.
3. *Никифор (Бажанов А. М.)*. Библейская энциклопедия. М.: РИПОЛ классик, 2005. 795 с.
4. *Пратчетт Т., Бриггс С.* И все-таки черепаха движется: путеводитель по Плоскому миру. М.: Эксмо, 2023. 528 с.
5. Словарь библейских образов / Л. Райкен [и др.]. СПб.: Библия для всех, 2005. 1423 с.
6. *Уилкинс Р.* Терри Пратчетт. Жизнь со сносками. М.: Эксмо, 2024. 448 с.
7. *Элуэлл У., Камфорт Ф.* Большой библейский словарь. СПб.: Библия для всех, 2005. 1520 с.
8. *Corinthians 1st (The 1st Epistle of St. Paul to the Corinthians)* // New Testament [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/biblia/?1Cor.1&a> , свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 12.01.25).
9. *Gospel of John* // New Testament [Электронный ресурс]. URL: <https://azbyka.ru/biblia/?Jn.1>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 12.01.25).
10. *Pratchett T.* *Going Postal*. London: Penguin Random House, 2023. 489 p.



*Лингвистические исследования
художественных текстов*



УДК 801.73

ЛИНГВОГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ИМПЛИЦИТНЫХ РЕЛИГИОЗНЫХ СМЫСЛОВ (на материале русской художественной прозы)

С. Г. Павлов

Нижегородский государственный педагогический
университет им. К. Минина,
Нижегородский государственный
университет им. Н. И. Лобачевского
sergeypavlov70@mail.ru

С. Н. Сухомлин

Нижегородская духовная семинария
anastasijsu@mail.ru

Статья посвящена изучению произведений русской литературы в религиозном аспекте. Предмет исследования – имплицитные смыслы религиозного содержания. Методологией исследования стала лингвистическая герменевтика художественного текста. В теоретической части статьи кратко изложены ее основные принципы, раскрыто понятие читательской компетенции, а также приведена типология импликатур, по Г. П. Грайсу. Выдвинуто обоснование того, что фоновые знания и постулаты общения целесообразнее считать условиями выведения конвенциональных, а не коммуникативных импликатур. Для целей лингвистической герменевтики среди коммуникативных импликатур выделены импликатуры без лингвистических маркеров и с лингвистическими маркерами – интекстом, коммуникативной девиацией и авторской селекцией. На материале творчества Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, М. А. Булгакова показана эффективность комплексного подхода лингвистической герменевтики к обнаружению и интерпретации имплицитных смыслов. Основные выводы статьи сводятся к следующему: 1) рассмотренные произведения русской литературы отражают художественное мышление творцов, во многом сформированных православной традицией; 2) русские писатели могут апеллировать к христианскому (православному) коду неочевидным образом; 3) в этом случае обнаружение имплицитного смысла требует от читателя (исследователя) богословских знаний и знакомства с религиозными текстами.

Ключевые слова: имплицитный смысл, интерпретация, лингвистическая герменевтика, художественный текст, православие, русская литература.

Linguohermeneutic Reconstruction of Implied Religious Meanings (Based on Russian Fiction)

Sergey G. Pavlov

Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University,
National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod
sergeypavlov70@mail.ru

Stanislav N. Sukhomlin

Nizhny Novgorod Theological Seminary
anastasijsu@mail.ru

The article is devoted to the study of works of Russian literature in the religious aspect. The subject of the study is the implicit meanings of religious content. The methodology of the study was the linguistic hermeneutics of the artistic text. The theoretical part of the article briefly outlines its main principles, reveals the concept of reading competence, and provides a typology of implicatures according to P. Grice. It is substantiated that background knowledge and postulates of communication are more appropriately considered as conditions for deriving conventional, rather than communicative implicatures. For the purposes of linguistic hermeneutics, among communicative implicatures, implicatures without linguistic markers and with linguistic markers – intext, communicative deviation and author's selection. Based on the works of N. V. Gogol, F. M. Dostoevsky, M. A. Bulgakov demonstrates the effectiveness of the integrated approach of linguistic hermeneutics to the detection and interpretation of implicit meanings. The main conclusions of the article are as follows: 1) the analyzed works of Russian fiction reflect the artistic thinking of their creators, basically formed by the Orthodox tradition; 2) Russian writers can appeal to the Christian (Orthodox) code in an unobvious way; 3) in this case, the detection of implicit meaning requires from the reader (researcher) theological knowledge and familiarity with religious texts.

Keywords: implicit meaning, interpretation, linguistic hermeneutics, artistic text, Orthodoxy, Russian literature.

Одна из особенностей человеческого языка заключается в асимметрии формальной и содержательной сторон осуществляемой с его помощью коммуникации. Объем передаваемого в тексте смысла не коррелирует с длиной кода: эксплицитный смысл по объему меньше реального сообщения. В художественном дискурсе, где передача информации осложнена спецификой поэтического модуса языка и образной системой произведения, эта асимметрия приобретает принципиально новое качество, что существенным образом влияет на интерпретацию текста. Его понимание определяется уровнем читательской компетенции интерпретатора.

Читательская компетенция подразумевает умение понимать текст, т. е. «выводить» авторский смысл (художественного) текста. Она включает в себя стандартную языковую компетенцию, специальные сведения из различных областей человеческой деятельности и навыки текстуального анализа.

Стандартная языковая компетенция – конвенциональное владение языком, т. е. умение декодировать языковую семантику в зависимости от параметров коммуникативной ситуации. Стандартная языковая компетенция тесно связана с фоновыми знаниями и имманентными ментальными способностями языковой личности. Фоновые знания – самая общая, известная всем носителям языка информация, служащая необходимым

невербальным контекстом коммуникации. Отсутствие общих с автором фоновых знаний становится препятствием для извлечения из текста даже фактуальной информации. Фоновые знания приобретаются естественным путем в процессе социализации личности и, по сути, входят в стандартную языковую компетенцию в качестве ее экстралингвистического компонента.

Специальные знания – неизвестная информация, полученная в процессе профессионального научно-практического исследования какой-либо области действительности. Неспециалист может ознакомиться с этой информацией и, соответственно, использовать ее при интерпретации в качестве прагматических условий функционирования языковой семантики и образной системы художественного текста.

Навыки текстуального анализа делятся на неспециальные и специальные. К неспециальным навыкам относятся врожденное или приобретенное чувство языка и эстетики, лингвистическая зоркость, универсальные процедуры мышления – синтез, анализ, генерализация, умение соотносить часть и целое, выделять главное и второстепенное и т. п. Специальные навыки – это различные филологические методы и приемы изучения текста.

Эффективным методом толкования и аргументации интерпретационных выводов является лингвистическая герменевтика художественного текста (далее – ЛГХТ). ЛГХТ представляет собой комплексную, лексикоцентричную процедуру толкования, реализуемую совокупностью лингвистических методик, неспециальными средствами осмысления языкового материала (работой со словарем, Национальным корпусом русского языка, анализом словарных дефиниций) и изучением затекстовой информации, привлекаемой в качестве лингвопрагматического фона анализируемого текста. Комплексный подход на основе анализа элементарной смысловой единицы художественного текста (обычно – слова) в максимальной степени обеспечивает надежность и верифицируемость толкования.

Объектом ЛГХТ является герменевтическая ситуация – «ситуация, в которой можно либо понять, либо не понять текст» [1, с. 11], предметом – семантика и коммуникативный смысл языковых единиц, индивидуально-авторской организацией которых создается содержательная глубина

и, следовательно, интерпретационная проблема текста. Цель ЛГХТ – установить альтернативные, текстуально мотивированные решения интерпретационной проблемы и выбрать из них наиболее адекватное толкование. Адекватным считается понимание, соответствующее авторскому замыслу, насколько о нем вообще можно судить. Именно опора на объективно выявленную лексическую семантику позволяет ставить амбициозные исследовательские задачи по реконструкции авторской интенции. Таким образом, по своей целевой установке ЛГХТ является версией традиционной герменевтики, в которой интерпретация, заведомо расходящаяся с авторским замыслом, недопустима. Реконструируемые смыслы должны коррелировать с личностью автора (мировоззрение, уровень образования, круг чтения и т. п.) и особенностями его текста (литературное направление, жанр и т. п.). В логике ЛГХТ, ориентированной на языковую эмпирию, не противоречащая тексту, но и не вытекающая из него интерпретация не рассматривается.

I. Конвенциональные импликатуры

Вербально не выраженный смысл бывает языковой и текстуальной природы. Для их обозначения Г. П. Грайс ввел понятия конвенциональной (общезначимой) и коммуникативной (частной) импликатуры. По Грайсу, конвенциональные импликатуры имеют языковую природу и выводятся на основе конвенциональной семантики языковых выражений [7, с. 227]. Под конвенциональной понимается семантика языковой единицы, объективно ей присущая и, как правило, закреплённая в словарях. Однако коммуникативная конвенция, представляющая собой негласные договорённости пользователей о содержании языковых знаков и правилах их употребления, знанием лексической семантики не исчерпывается. Речевая деятельность даже в рамках повседневной коммуникации с необходимостью подразумевает владение элементарными логическими операциями (синтез, анализ, генерализация, соотнесение части и целого и т. п.), определённые фоновые знания и наличие общей для пользователей знаков информации о правилах их употребления в различных коммуникативных ситуациях. Все эти навыки не требуют специальных упражнений и научного изучения. Они естественным образом формируются в процессе социализации личности. Итак, конвенциональные импликатуры выводятся

с помощью стихийно-практически приобретаемых компетенций и универсальных ментальных способностей социализированного человека.

Рассмотрим несколько конвенциональных импликатур на материале гоголевского сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки».

1. Если не отдадите сей же час моей козацкой шапки, то будь я католик, когда не переверочу свиных рыл ваших на затылок! [5, с. 188]

Любой читатель, даже ничего не знающий о разногласиях между православием и католицизмом, выводит имплицитный смысл: католик – это плохо. Основанием для вывода служит знание носителем русского языка специальной синтаксической и интонационной конструкции: *(да) будь я X, если (не) сделаю это*, где *X* – что-то плохое. Ср.: «Ну, будь я свиной сын, если я не буду ее мужем или Митрофан уродом» (Д. И. Фонвизин, «Недоросль»; НКРЯ); «Не дашь ли ты мне шиллинг? – А будь я проклята, если дам», – спокойно ответила Бетси (А. С. Грин, «Акварель»; НКРЯ).

Соответственно, отрицание *X* в этой конструкции (*не будь я*) меняет его ценностное содержание на положительное: «Не будь я Тарас Скотинин, если у меня не всякая вина виновата» (т. е. если не накажу виноватого) (Д. И. Фонвизин, «Недоросль»; НКРЯ); «Но не будь я тетушкой Аксал, если вы сегодня же не будете говорить с королем!» (В. Губарев, «Королевство кривых зеркал»; НКРЯ).

2. Отец Афанасий объявил только, что всякого, кто спознается с Басаврюком, станет считать за католика, врага Христовой Церкви и всего человеческого рода [3, с. 140].

Руководствуясь контекстуальным синонимическим рядом «католик, враг Христовой Церкви, враг рода человеческого», читатель выводит импликатуру: католик подобен врагу Христовой Церкви и человеческого рода.

3. Казак Данило говорит своему тестю:

[Я] всегда стоял за веру православную и отчизну, – не так, как иные бродяги таскаются Бог знает где, когда православные бьются насмерть, а после нагрянут убирать не ими засеянное жито. На униатов даже не похожи: не заглянут в Божию церковь [6, с. 251].

Приведем аналитическое толкование усилительной частицы *даже* в этом контексте: *X* (униаты) *плохие*; *X* *делают Y* (ходят в храм). *Y* – *это хорошо*. *Z* (адресат) *не подобен X*. *Z* *не делает Y*. *Z* *хуже X*. По семантике частицы *даже* выводятся следующие импликатуры: 1) униаты плохие; 2) униаты ходят в церковь; 3) адресат хуже униатов.

При выяснении содержания конвенциональных импликатур реконструкция скрытых смыслов достигает абсолютной точности. В подобных случаях интерпретации и герменевтики, собственно, нет. К однозначному, безальтернативному выводу приводит непосредственное чтение в рамках языковой компетенции прототипического носителя языка. Ответственность за неумение вывести конвенциональную импликатуру полностью лежит на адресате. Принципиально иную степень сложности и гипотетичности имеет интерпретация коммуникативных импликатур.

II. Коммуникативные импликатуры

Коммуникативная импликатура – феномен текстуальной природы и для своего вывода, помимо информации о значении слов, требует, по Грайсу, фоновых знаний, знакомства с постулатами общения и контекстом [7, с. 227]. Как было указано выше, фоновые знания и постулаты общения целесообразнее считать условиями выведения конвенциональных, а не коммуникативных импликатур. Работа же с контекстом требует и специальных знаний.

Интерпретация художественного текста предполагает широкое понимание контекста – не только как ближайшего и дистантного окружения языковой единицы, но и как лингвопрагматических условий коммуникации, включающих сведения об авторе и специальные знания в областях, связанных с идейно-тематическим содержанием произведения (метаконтекст). Вся эта релевантная для успешной интерпретации информация должна быть известна обоим коммуникантам.

Данное условие далеко не всегда выполнимо для художественного дискурса. Читатель может иметь неполное или неточное представление

о значениях используемых автором слов. Он часто не знает коммуникативных намерений автора и необходимого для интерпретации метаконтекста. В большинстве случаев не совпадают объемы специальных знаний автора и читателя. Все вышперечисленное создает определенные трудности при толковании. Реконструкция коммуникативных импликатур – всегда сотворчество и, следовательно, в той или иной степени субъективна. Однако субъективизм не означает ни исследовательского произвола, ни равноценности всех интерпретационных решений. Одни из них, как правило, выглядят более адекватными, другие менее. При выборе наиболее правдоподобной интерпретации учитываются языковые, текстуальные факты и метаконтекст.

Поиск коммуникативной импликатуры обусловлен потребностями адресата, испытывающего при чтении информативную неудовлетворенность, т. е. осознающего или предполагающего некую неполноту текстового сообщения. Иногда наличие импликатуры предполагается без специальных текстуальных маркеров. Хотя, конечно, какие-то неявные признаки скрытой информации все-таки должны присутствовать, чтобы заставить реципиента сомневаться в полноте или истинности непосредственно полученной информации и спровоцировать дополнительный интерпретационный поиск. Лингвопрагматическими основаниями для обнаружения гипотетической импликатуры могут быть представления читателя о (языковой) личности автора и о его писательской манере:

А протопоп отец Петр, что живет в Колиберде, когда соберется у него человек пяток гостей, всегда говорит, что он никого не знает, кто бы так исполнял долг христианский и умел жить, как Иван Иванович. Боже, как летит время! уже тогда прошло более десяти лет, как он овдовел. Детей у него не было. У Гапки есть дети и бегают часто по двору. Иван Иванович всегда дает каждому из них или по буллику, или по кусочку дыни, или грушу. <...> Гапка, девка здоровая, ходит в запаске, с свежими икрами и щеками [4, с. 224].

Возможно, Гоголь, не прибегая к прямому и однозначному языковому средству, намекает на то, что дети Гапки – от Ивана Ивановича.

Намек угадывается по нескольким признакам. Одним из лингво-прагматических факторов, определяющих интерпретацию, служит (языковая) личность писателя. Информационный тезаурус читателя должен включать не только систему знаний о мире, но и сведения об авторе как человеке и писателе. В нашем случае релевантным для интерпретации будет представление о характерном для поэтики Гоголя абсурдистском юморе. Здесь он реализуется в соположении двух формально совместимых утверждений с взаимоисключающим подтекстом: у Ивана Ивановича нет детей, а у его работницы есть. Предположение о том, что это их общие дети, поддерживается некоторыми текстуальными деталями: резкий и слабо мотивированный, а тем самым логически акцентированный переход мысли повествователя от отсутствия детей у Ивана Ивановича к детям Гапки; ласковое к ним внимание Ивана Ивановича; упоминание о здоровье и свежести Гапки и, наоборот, отсутствие упоминания о ее муже. Ни один из перечисленных факторов не может быть признан безусловным основанием для сделанного вывода. Тем не менее их совокупность дает ощущение присутствия скрытого смысла.

Имплицитный смысл. Следующий за словами отца Петра фрагмент текста одновременно дезавуирует их и утверждение повествователя об отсутствии детей у Ивана Ивановича. Он отнюдь не образцовый христианин, потому что состоит в непозволительной связи со своей работницей.

Конкретными стимулами к реконструкции коммуникативной имплицатуры могут быть следующие лингвистические маркеры: интекст, коммуникативная девиация и авторская селекция.

1. Под интекстом будет пониматься фрагмент текста-источника (прототекст), инкорпорированный в анализируемый текст (посттекст). Взаимодействие текстов создает новые смыслы, иногда самым существенным образом влияющие на интерпретацию посттекста.

Мармеладов спрашивает Раскольников:

Его превосходительство Ивана Афанасьевича изволите знать?.. Нет? Ну так Божия человека не знаете! Это – воск... воск перед лицом Господним; яко тает воск! [10, с. 18]

Иван Афанасьевич сжалился над обманувшим его ожидания Мармеладовым и снова взял того на работу под личную ответственность. Это, безусловно, милосердный поступок достойного человека. Однако интекст *яко тает воск!* усложняет образ генерала. Мармеладов, по пришедшей ему на ум вербальной ассоциации со словом *воск*, произносит фразу, играющую роль контрапункта по отношению к данной им характеристике генерала. Слова «яко тает воск» взяты из 67-го псалма или вечернего молитвенного правила: «...Яко тает воск от лица огня, тако да погибнут грешницы от лица Божия» (Пс. 67:2). В вечернем правиле стих псалма несколько изменен: «Яко исчезает дым, да исчезнут; яко тает воск от лица огня, тако да погибнут беси от лица любящих Бога». При апелляции к обоим прототекстам цитирование становится комичным и некомплементарным. Неуместной ассоциацией Мармеладов невольно дает своему благодетелю противоположную оценку. В дальнейшем повествовании она оправдывается.

После смерти Мармеладова его жена Катерина Ивановна, придя к Ивану Афанасьевичу просить помощи, застаёт того за обедом:

А этот генералишка сидел и рябчиков ел... ногами затопал, что я его обеспокоила [10, с. 331].

В этом эпизоде открывается человеческая слабость генерала, в грубой форме отказывающегося принять просительницу. Возможно, здесь скрыта и более глубокая мысль Достоевского. Иван Афанасьевич проявляет благородство, когда это ничего ему не стóит. Восстанавливая ненадежного человека на работе, он не несет ни перед кем никакой ответственности, не ущемляет своих интересов. При первом нарушении трудовой дисциплины сотрудник будет уволен. В ситуации, когда требуется жертва, генерал оказывается на нее не способен. Причина отказа – трапеза, что косвенно, но в то же время вполне определенно говорит о страсти чревоугодия. Слово *рябчики*, обозначающее здесь вкусную, дорогую еду, подчеркивает социальную и психологическую дистанцию между генералом и просительницей.

В этом эпизоде Иван Афанасьевич служит иллюстрацией теории другого персонажа Достоевского – подпольного человека:

Мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить [9, с. 174].

Мармеладов называет Ивана Афанасьевича *человеком Божиим*, но до идеала святости, как его понимает сам Достоевский, тому далеко. В 1864 г. Достоевский пишет статью «Социализм и христианство», где выводит три стадии развития человечества – патриархальность, цивилизация и христианство. Цивилизация есть переходная стадия, в которой происходит разобщение патриархального общества. Атомизированное состояние цивилизованного общества преодолевается в христианстве. Человек возвращается в *массы*, но уже не под влиянием патриархального авторитета, а сознательно и добровольно. Христианский идеал воплощается в самопожертвовании, отказе от своего «я» в пользу других:

Если вы его оставите в раздробленном на личности состоянии, то вы дальше **брюха**¹ ничего не получите. <...> Есть нечто гораздо высшее бога-чрева. Это – быть властелином и хозяином даже себя самого, своего я, пожертвовать этим я, отдать его – всем [11, с. 192–193].

Иван Афанасьевич – среднестатистический христианин эпохи цивилизации. Его добродетель тесно связана с *брюхом*, т. е. с личным интересом, здесь – физиологическим, шире – материальным. Попытка Катерины Ивановны ограничить интересы *брюха* актуализирует живущую в человеке греховную самость, отчужденность от других людей.

Имплицитный смысл. Внешне добродетельный и сострадательный человек не избавлен от греховного эгоизма, проявляющегося в момент необходимости личной жертвы.

2. Коммуникативная девиация – различного рода отклонения от правил употребления языковых знаков.

¹ Выделено Ф. М. Достоевским.

Рассмотрим еще одну имплицитную реализацию мотива мнимой добродетельности в романе «Преступление и наказание»:

Тут, брат, стыдливость, молчаливость, застенчивость, целомудрие ожесточенное, и при всем этом – вздохи, и тает как воск, так и тает! [10, с. 160]

Так описывает Разумихин Зосимову *Пашеньку* – Прасковью Павловну Зарницыну, хозяйку, на квартире которой живет Раскольников. Интересно, что Достоевский снова прибегает к сравнению персонажа с тающим воском в контексте добродетели – *ожесточенного целомудрия*. И ранее в разговоре с Раскольниковым Разумихин уверял, что его отношения с хозяйкой не выходят за пределы платонических:

Впрочем, клянусь тебе, что сужу об ней больше умственно, по одной метафизике [10, с. 97].

Здесь необходимо сделать методологически важное отступление. В круг чтения Достоевского входили святоотеческие творения, в частности – преподобный Исаак Сирийский. Его влияние на творчество Достоевского уже отмечалось исследователями [15]. В личной библиотеке Достоевского была книга преподобного Исаака «Слова подвижнические» 1858 года издания. Именно она является лингвопрагматическим условием выхода читателя романа на глубину авторского замысла.

Сорокалетняя вдова, явно равнодушная к противоположному полу, находится наедине с Разумихиным, который даже ночует у нее в комнате. Этой же привилегии он добьется и для Зосимова. Преподобный Исаак категорически запрещает подобное поведение: «Вольного обращения и собеседования с юными убегай, как дружбы с дьяволом»; «Лучше тебе принять смертоносный яд, нежели есть вместе с женщиной, хотя это будет мать или сестра твоя» [14, с. 30]; «Целомудрие и беседа с женщиною – то же, что львица с овцою в одном доме» [14, с. 196]. Справедливо это, конечно, и в отношении мирской одинокой женщины. Зарницына находится на предшествующей окончательному падению стадии развития греха. Несмотря на «ожесточенное целомудрие Пашеньки» и вопреки его собственным словам, Разумихин знает ее все-таки не «по одной метафизике»:

Поцеловать даже можно, с осторожностью... – сообщает он Зосимову [10, с. 161].

Разумихин использует слово *целомудрие* в значении, приблизительно совпадающем с современным его употреблением: ‘телесная чистота’. В церковно-славянском языке спектр значений шире: «благоразумие, чистота помыслов и телесная; непорочность» [13, с. 806]. У Зарницыной нет благоразумия и чистоты помыслов, скрытым указанием на отсутствие которой являются ее *вздохи* и *таяние* наедине с мужчиной. На вероятное развитие событий намекает рассказ Свидригайлова о соблазненной им замужней женщине:

А барыня действительно была добродетельна, по крайней мере по-своему. Вся моя тактика состояла в том, что я просто был каждую минуту раздавлен и падал ниц пред ее целомудрием. <...> Одним словом, я достиг всего, а моя барыня оставалась в высшей степени уверена, что она невинна и целомудренна и исполняет все долги и обязанности, а погибла совершенно нечаянно [10, с. 366].

Сходство ситуаций и лексический повтор слова *целомудрие* дают основание для подобного сопоставления. Удивительно, но *по-своему* добродетельная женщина, по несколько ироничной аттестации Свидригайлова, сохранила уверенность в своем целомудрии и после падения.

В авторском описании Зарницына представлена *доброй*:

...Ей было лет сорок, и была она толста и жирна, черноброва и черноглаза, добра от толстоты и от лености... [10, с. 93]

Содержание предложно-падежной конструкции *добрый от X* типологически неоднородно. Переменная *X* может обозначать доброту как ситуационно обусловленное, актуальное состояние и как имманентное свойство человека или животного: «Утихомирясь, когда настиг, и добрый от неожиданного веселья, он стоял с проволокой в руках и поучал...» (О. Павлов, «Дело Матюшина»; НКРЯ); «...Квейс посчитал, что староста шутит с ним “по-русски”, и, добрый от вина, захохотал весело...» (М. Бубеннов, «Белая береза»; НКРЯ); «Стали, наконец, являться пролетарии: кто с хлебом, кто без него, кто больной, кто уставший, но все милovidные

от долгого труда и добрые той добротой, которая происходит от измождения...» (А. Платонов, «Усомнившийся Макар»; НКРЯ); «Он был богат и как-то измученно-нервически, христиански весел и добр от усталости...» (Б. Ю. Поплавский, «Домой с небес»; НКРЯ).

В данной предложно-падежной конструкции имманентная доброта чаще всего описывается словосочетанием «добрый от природы» или синонимичным выражением «добрый от рождения»: «...сей Эраст был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным» (Н. М. Карамзин, «Бедная Лиза»; НКРЯ); «На это может потребоваться гораздо больше сил, чем если щенок будет уже добрым от рождения» («А если вы споете, а может быть, залаете...» // «Наука и жизнь», 2008; НКРЯ). Встречаются и более конкретные причины имманентной доброты, природные или благоприобретенные: «Он любил таких вот больших, кряжистых и добрых от своей силы людей» (Ю. М. Нагибин, «Злая Квинта»; НКРЯ); «Он и добр от широты мысли» (Н. К. Рерих, «Листы, не вошедшие во II том»; НКРЯ).

В незаконченном сатирическом романе «Щедродаров» (1864) Достоевский использует ситуативную доброту в качестве отрицательной характеристики персонажа:

Щедродаров до того подобрел от радости... [8, с. 108];

Искренно отвечал Щедродаров, ужасно и немедленно подобрел от похвалы [8, с. 111].

Щедродарова приглашают работать в редакцию журнала именно из-за его злости, а также глупости и тщеславия:

Он вертляв, у него совершенно беспредметная и беспричинная злость, злость для злости – нечто вроде искусства для искусства [8, с. 108].

Но если оценка Достоевским сатирического персонажа Щедродарова предельно ясна, то с образом Прасковьи Павловны все значительно сложнее.

Доброта Зарницыной не ситуативное состояние, а качество ее личности. Обычно имманентная доброта приписывается действительно доброму человеку. Но довольно неожиданные причины доброты Зарницыной заставляют усомниться в подлинности ее доброты и позволяют увидеть

здесь одну из ключевых в поэтике и мировоззрении Достоевского религиозных установок. В последней черновой редакции романа «Преступление и наказание» он записывает: «ПРАВОСЛАВНОЕ ВОЗЗРЕНИЕ, В ЧЕМ ЕСТЬ ПРАВОСЛАВИЕ. Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты...» [12, с. 154] Приведенный отрывок из черновых набросков к роману созвучен многочисленным высказываниям преподобного Исаака, разбросанным по всей книге. Суть их можно выразить следующими его словами: «Итак, ясно уразумел я, что Бог и ангелы Его радуются, когда мы в нуждах, а диавол и делатели его – когда мы в покое» [14, с. 181]. Как нам кажется, в описании Прасковьи Павловны Зарницыной представлена художественная рецепция этого святоотеческого опыта, парадоксального и даже шокирующего для незнакомого с православной аскезой читателя.

Исходным пунктом реконструкции скрытого религиозного смысла стало слово *леность*, имеющее в церковнославянском языке специализированное конфессиолектное значение ‘нерадение’ [13, с. 290]. В церковных текстах под нерадением понимается прежде всего небрежение духовной работой, отсутствие религиозной мотивации. В «Словах подвижнических» слово *леность* встречается двадцать раз. Дважды оно употреблено в контексте мнимой добродетели: «Не есть добродетель то, чтобы человек, когда достигнет его, не имел попечения и труда в ней; но вот селение Духа – непрестанно принуждать себя трудиться, хотя и есть способ сделать дело в покое, потому что такова воля Духа: в ком обитает Он – не приучать тех к лености» [14, с. 78–79]. Святой Дух побуждает преодолевать леность, а достигнутое без Его помощи и ответных человеческих усилий не является добродетелью. «Но человек, у которого сердце совершенно погребено в земном, который <...> никогда не печется о благоугодном Богу, но утомлен и расслаблен всем телесным... – такой человек, действительно, по этой лености и праздности, отпал от доброго» [14, с. 165]. Человек, пребывающий в лености, находится вне добродетели.

Усугубляет имплицитно негативную интерпретацию образа Зарницыной шутливо-поэтическое изображение ее жизни Разумихиным:

Тут, брат, этакое перинное начало лежит, – эх! да и не одно перинное! Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тихое пристанище, пуп земли, трехрыбное основание мира, эссенция блинов, жирных

кулебяк, вечернего самовара, тихих воздыханий и теплых кацавеек, натопленных лежанок, – ну, вот точно ты умер, а в то же время и жив, обе выгоды разом! [10, с. 161]

Толстога Зарнищыной имеет конкретную причину: она не только ленива, но и невоздержанна в еде. По преподобному Исааку Сирину, это прямо противоречит целомудрию и доброделанию: «Пост – ограждение всякой добродетели, начало подвига, венец воздержанных, красота действия и святости, светлость целомудрия, начало христианского пути, мать молитвы, источник целомудрия и разума, учитель безмолвия, предшественник всех добрых дел» [14, с. 49]; «Как от семени пота постов произрастает колос целомудрия, так от сытости – распутство, и от пресыщения – нечистота» [14, с. 91]. В, казалось бы, несерьезном рассказе Разумихина слышится важнейшая для Достоевского святоотеческая мысль: чрезмерно заботящийся о комфорте чревоугодник духовно мертв. Преподобный Исаак о духовной смерти пишет как о следствии укоренившихся грехов: «...Когда же они (страсти. – С. П.) родятся и достигнут зрелости – делаются грехами и умерщвляют человека» [14, с. 193].

Имплицитный смысл. Образ Зарнищыной служит иллюстрацией внешне доброго, но духовно мертвого человека. Второстепенный персонаж романа в мимолетно брошенных репликах автора и Разумихина воплощает ключевые, лейтмотивные идеи творчества Достоевского: 1) страдание – источник добродетели и счастья; 2) излишний комфорт пагубен; 3) самоограничение насущно необходимо человеку; 4) подлинное добро требует усилий, в том числе и аскетических.

3. Авторская селекция – это выбранная автором языковая единица или конструкция. По определению она наиболее точно выражает его коммуникативное намерение. Языковая селекция становится маркером коммуникативной имплицатуры тогда, когда у читателя возникает ощущение концептуально значимого выбора с непрозрачной, не до конца понятной мотивировкой.

Составитель «Булгаковской энциклопедии», автор первой российской докторской диссертации по роману «Мастер и Маргарита» Б. В. Соколов пишет: «При встрече с Иваном, тогда еще Бездомным, Воланд призывает поэта сперва поверить в дьявола, рассчитывая, что тем самым И. Б. убедится в истинности истории Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри, а затем

поверит и в существование Спасителя» [16]. Полагаем, что таких намерений у Воланда не было.

В советской исторической науке 1930-х гг. сложились два взгляда на историчность Иисуса Христа. Мифологическая школа отрицала существование такой личности. Историческая школа признавала ее реальной. Внешне противореча Берлиозу, который считает Иисуса мифом, Воланд занимает позицию исторической школы. Он пытается убедить литераторов в реальности Иисуса, а не Спасителя:

Имейте в виду, что Иисус существовал [2].

Из возможных вариантов – Спаситель, Иисус, Христос, Иисус Христос – Воланд выбирает еврейское имя. Аксиологическая значимость имени Иисус и остальных кореферентных имен абсолютно разная. Иисус – греческая фонетическая трансформация обычного для еврейского ономастикона имени Иешуа. Само по себе оно ничего не говорит о своем носителе. Христос – греческий эпитет Спасителя, представляющий собой перевод еврейского слова *masiah* ‘помазанник’. Номинация Христос, как и номинация Спаситель, указывает на божественное достоинство и мессиянский статус Иисуса из Назарета, в то время как имя Иисус просто идентифицирует человека.

Ведомый разговором Берлиоза с Бездомным, читатель делает акцент на субъекте: *Иисус*↓ существовал. Однако с бóльшим основанием логически акцентировать следует грамматическую форму предиката: Иисус существовал↓. Жил некогда в Иудее бродячий проповедник, который был предан суду и распят. Берлиоз высказывает другое мнение:

Мы уважаем ваши большие знания, но сами по этому вопросу придерживаемся другой точки зрения [2].

На что Воланд категорически возражает и тут же добавляет:

Просто он существовал, и больше ничего [2].

Создается впечатление, что слова «и больше ничего» представляют собой голословное возражение Берлиозу. В реплике Воланда реконструируется недосказанное и как бы очевидное: здесь не нужно что-то говорить

или доказывать. Но коммуникативное намерение Воланда, заданное логикой выбора имени Иисус, предстает иначе. Человек по имени Иисус действительно жил, но из этого ровным счетом ничего не следует.

Имплицитный смысл. Подлинная интенция фразы Воланда антицерковная. В христианском вероучении Иисус Христос – собезначальная Отцу ипостась Троицы. Он не «существовал». Он «был, есть и грядет» (Откр. 4:8). Номинацией Иисус, формой прошедшего времени глагола *существовать*, словами *и больше ничего*. Воланд отрицает божественное достоинство Христа и тем самым вербально устанавливает свою власть над миром, в котором, по его имплицитному утверждению, не осталось следствий от жизни и учения распятого Пилатом философа по имени Иисус.

Таким образом, объем смыслов художественного текста больше эксплицитной информации. Художественный текст содержит невербализованную информацию. Пропуск имплицитного смысла приводит к неполноте или неадекватности интерпретации. Проанализированные произведения русской прозы отражают художественное мышление творцов, сформированных и развивавшихся в православной культуре (Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский) или находящихся под ее инерциальным воздействием (М. А. Булгаков). В известном смысле художественный текст отдает только то, что уже есть у читателя. Чтение русской классики без основательного религиозного багажа, хотя бы в культурном его аспекте, серьезно выхолащивает тексты, предназначенные человеку, так или иначе живущему внутри православной традиции, воспитанному в системе ее духовно-нравственных координат.

Русские писатели иногда апеллируют к христианскому (православному) коду неочевидным образом. В этом случае обнаружение имплицитного смысла требует богословских знаний читателя и знакомства с религиозными текстами. Сумма этих специальных сведений является обязательным лингвопрагматическим фоном, обеспечивающим адекватность интерпретации. Комплексная методика ЛГХТ, синтезирующая лингвистические, литературоведческие и богословские компетенции, служит эффективным инструментом реконструкции авторской интенции. При этом следует отдавать отчет в апроксимативном характере интерпретации в тех случаях, когда намерение автора не выводится на основе объективной словарной семантики.

Список литературы

1. *Богин Г. И.* Филологическая герменевтика. Калинин: КГУ, 1982. 86 с.
2. *Булгаков М. А.* Мастер и Маргарита [Электронный ресурс]. URL: <https://masterimargo.ru/book-1.html> (дата обращения: 08.05.2023).
3. *Гоголь Н. В.* Вечер накануне Ивана Купала // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений / [гл. ред. Н. Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). Т. 1. Ганц Кюхельгартен; Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 137–152.
4. *Гоголь Н. В.* Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений / гл. ред. Н. Л. Мещеряков; ред. изд. В. В. Гиппиус, В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин и др.; АН СССР. Т. 2. Миргород. М.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 223–276.
5. *Гоголь Н. В.* Пропавшая грамота // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений / [гл. ред. Н. Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). Т. 1. Ганц Кюхельгартен; Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 181–192.
6. *Гоголь Н. В.* Страшная месть // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений / [гл. ред. Н. Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). Т. 1. Ганц Кюхельгартен; Вечера на хуторе близ Диканьки. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 244–282.
7. *Грайс Г. П.* Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI: Лингвистическая прагматика. М.: «Прогресс», 1985. С. 217–236.
8. *Достоевский Ф. М.* Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 20. Статьи и заметки, 1862–1865. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. С. 102–120.
9. *Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 5. Повести и рассказы. 1862–1866; Игрок: Роман. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. С. 99–179.
10. *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 6. Преступление и наказание: Роман в 6 ч. с эпилогом. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. 423 с.
11. *Достоевский Ф. М.* Социализм и христианство // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.; ИРЛИ. Т. 20. Статьи и заметки, 1862–1865. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. С. 191–194.
12. *Достоевский Ф. М.* Третья (окончательная) редакция // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. Т. 7. Преступление и наказание: Рукописные ред. С. 146–212.
13. *Дьяченко Г.* Полный церковно-славянский словарь. М.: Изд. отд. Моск. Патриархата, 1993. 1159 с.
14. *Исаак Сирин, прп.* Слова подвижнические. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2002. 204 с. [Электронный ресурс]. URL: https://eparhia-saratov.ru/Content/Books/635/Isaak_Sirin_Slova_podvignicheskie.pdf (дата обращения: 29.10.2024).
15. *Сальвестрони С.* Преподобный Исаак Сирин и творчество Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс]. URL: https://jesus-portal.ru/truth/articles/prepodobnyy-isaak-sirin-i-tvorchestvo-f-m-dostoevskogo/#_ftnref4 (дата обращения: 29.10.2024).
16. *Соколов Б. В.* Бездомный Иван // Булгаковская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bulgakov.ru/i/bezdomny/> (дата обращения: 29.10.2024).

УДК 801.73

«ЦИТАТЫ ОТ ВСЕХ НАПАСТЕЙ»: ВЫСОЦКИЙ КАК ОБЪЕКТ ЦИТИРОВАНИЯ В ЖАНРЕ АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИИ

В. П. ИзотовОрловский государственный
университет им. И. С. Тургенева
vpizotov@yandex.ru

Статья посвящена функционированию цитат из поэтического творчества В. С. Высоцкого в современных художественных текстах жанра альтернативной истории. Следует отметить, что обращение к песням Высоцкого входит в само «кредо попаданцев» (так обозначаются герои этих произведений – как правило, наши современники, которые попадают в прошлое). Достаточно условно обращение к текстам поэта можно разделить на несколько групп: цитирование, эпиграфирование, исполнение, сочинение. Цитируются 76 текстов Высоцкого (не только песни разной степени популярности, но и малоизвестные стихотворения). Можно указать на следующие виды цитирования: прямое цитирование (с указанием авторства и без указания), измененное цитирование, аллюзивное цитирование. Наибольший интерес представляет аллюзивное цитирование, поскольку оно создает определенную литературную игру, активизирует читательское восприятие. Между тем не всегда можно провести четкие границы между различными видами цитирования. Цитирование текстов Высоцкого в современной российской фантастике свидетельствует о расширении спектра национально-культурного восприятия творчества поэта. Цитирование текстов одного автора в рамках определенного жанрового направления – явление уникальное и поэтому требует пристального изучения.

Ключевые слова: цитирование, творчество В. С. Высоцкого, жанр альтернативной истории в фантастике.

“Quotes from All Adversity”: Vysotsky as an Object of Citation in the Genre of Alternative History

Vladimir P. IzotovOrel State University named after I. S. Turgenev
vpizotov@yandex.ru

The article is devoted to the functioning of quotations from Vysotsky’s poetic works in modern fiction (texts belonging to the genre of alternative history). It should be noted that allusions to Vysotsky’s songs are included into the “credo of popadantsy” (this is how the heroes of these works – usually our contemporaries who find themselves driven into the past – are named). The allusions to the poet’s texts can be roughly divided into several groups: quoting; epigraphy; performance; composition. According to our analysis, at least 76 texts by Vysotsky (not only his more

or less popular songs, but also some of his little-known poems) are quoted in these texts. The following types of citations can be indicated: direct citation (with or without attribution); modified citation; allusive citation. Allusive quoting is of the greatest interest because it creates a certain literary game and activates the reader's perception. However, it is not always possible to draw clear boundaries between different types of citations. Quoting Vysotsky's texts in texts belonging to the genre of alternative history (in modern Russian fiction) testifies to the expansion of the spectrum of national and cultural perception of the poet's work. Quoting texts by one author within a certain literary field is a unique phenomenon and therefore requires close study.

Keywords: citation, creativity of V. S. Vysotsky, alternative history genre in science fiction.

Творчество В. С. Высоцкого весьма активно используется в произведениях фантастики, особенно в жанре альтернативной истории.

На данный момент отмечено 122 текста поэта, которые так или иначе функционируют у 37 писателей-фантастов – статистика эта, естественно, все время меняется. «Полная энциклопедия попаданцев в прошлое» (30-я редакция) указывает на 3810 произведений данной проблематики (учтены только произведения русских авторов) [4].

Мне уже приходилось писать, что творчество Высоцкого оказывается востребованным во многих произведениях этого направления [8; 9; 10]. Сформулировано даже «кредо попаданцев»: «Что там должен сделать любой уважающий себя попаданец? Список из пяти пунктов приходилось читать неоднократно. Предупредить товарища Сталина, замочить в сортире Хрущёва, сместить Жукова, изобрести автомат Калашникова и перепеть Высоцкого» [11].

Слово *цитата* встречается в поэзии Высоцкого четырежды, причем три раза в текстах, связанных с китайской проблемой: «Прочитав с *цитатами*» («Вот и кончился процесс...»); «А кто не чтит *цитат*» («Мао Цзэдун...»); «Как-то раз, *цитаты* Мао прочитав» («Как-то раз, цитаты Мао прочитав...»); «*Цитаты* знаю я от всех напастей» («Песня Гогера-Могера»). Любопытно, что именно «китайская серия» весьма скупо представлена в анализируемом массиве текстов.

Во всех употреблениях *цитата* имеет значение «дословная выдержка из какого-либо текста». Достаточно условно обращение к текстам поэта можно разделить на несколько групп: цитирование, эпиграфирование, исполнение, сочинение (см. [9]).

Цитируются 76 песен Высоцкого. Можно указать на следующие виды цитирования: прямое цитирование (с указанием авторства и без указания), измененное цитирование, аллюзивное цитирование.

Самыми активно цитируемыми являются «Песня летчика» (8 раз), «Мы вращаем Землю» (6), «Еще не вечер», «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже» (5), «Письмо в телевизионную передачу “Очевидное – невероятное” из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи» (5).

Вот некоторые примеры разновидностей цитирования текстов Высоцкого в произведениях современной фантастики.

1. Точное цитирование

1.1. – Итак, ни один из трех вариантов тебя не устраивает. Значит, я делаю вывод: ты хочешь продолжать воевать и наносить врагу урон. Так?

Я киваю.

– Значит, жизнь тебе не мила, но месть для тебя важнее?

– Одно слово, Григорьич, комиссар! – говорю я. – Все-то ты про нас знаешь, даже больше, чем мы сами. Я бы так емко свое состояние не выразил.

– «И любовь не для нас, верно ведь? Что нужнее сейчас? Ненависть!» – цитирует комиссар Высоцкого. – Только вот, Андрюша, мстить можно и нужно по-разному.

Это фрагмент из романа В. Добрякова «Сдвиг по фазе» (цитируется песня «Аисты») [6, с. 250].

Следует отметить, что В. Добряков в серии романов «Хроноагент» чаще всех коллег по жанру обращается к тестам поэта – таких обращений свыше 70 (так или иначе задействованы 57 текстов Высоцкого; имеются в виду все случаи – и цитирование, и эпиграфирование, и другие употребления).

1.2. В романе А. Щербакова «Журналисты не отдыхают» есть такой фрагмент:

Правда, тут, как всегда, имелись сложности. Съёмку торфов очень просто осуществить с помощью пары бульдозеров. Как это там у Высоцкого?

На реке ль на озере,
Работал на бульдозере,
Весь в комбинезоне и в пыли.
Вкалывал я до зари.
Знал, что черви – козыри.
Из грунта выколачивал рубли.
Дело знакомое, как и бульдозер [26].

1.3. Ф. Разумовский в романе «Зона бессмертного режима» точно воспроизводит строки из «Баллады о детстве»:

Однако буржуазных палат на всех желающих не хватало, и в Глазково стали, как из-под земли, вырастать хибары пролетариев. Вместительные, барачного типа, где на тридцать восемь комнаток всего одна уборная. Во дворе [18, с. 53].

2. Измененное цитирование

2.1. В повести А. Уланова «Автоматная баллада» варьируются строки из песни «Здесь вам не равнина...»:

– И правильно не скажешь, – кивнул Дяо. – *Умный человек, как в песне поется, на везение не упоает. Ненадежная эта штука, везение, что в горах, что в жизни. Лучше выгляни за дверь и прикажи, чтобы гостю нашему по карману не хлопали и вообще не досаждали* [23, с. 60–61].

Сравним: «Отвесные стены... А ну – не зевай! // Ты здесь *на везение не уповай*» [3, I, с. 112]. Кроме того, очевидна переключка с выражением: «Умный в горы не пойдет – умный горы обойдет».

2.2. В романе А. Уланова «Принцесса для сержанта» звучит реплика:

Пасть открой! Ты, псина блохастая, тебе говорю! – ну и еще пяток слов без падежей [25, с. 78].

В данном случае *пара слов без падежей* из песни «О моем старшине» («И только раз, когда я встал // Во весь свой рост, он мне сказал: // “Ложись!” – и дальше пару слов без падежей» [3, I, с. 282]) превращается в *пяток слов без падежей*, что свидетельствует об интенсивности брани.

2.3. Герой повести Е. Лукина «Зона справедливости» «втайне всегда гордился тем, что за всю свою жизнь ни разу не ударил человека по лицу» [14, с. 127] (измененная цитата из «Песни о сентиментальном боксере»: «Бить человека по лицу // Я с детства не могу» [3, I, с. 97]). Изменение здесь чисто формальное: *за свою жизнь* Лукина хронологически не сильно отличается от *с детства* у Высоцкого; глаголы же относятся к одной лексико-семантической группе.

2.4. В песне «Про черта» герой заявляет: «Лучше с чертом, чем с самим собой» [3, I, с. 96] (выпить). Эта цитата трансформируется в романе В. Серебрякова и А. Уланова «Оборотень в погонах». Призрак участкового дяди Коли, живущий в отделении милиции, участвует в сцене потребления спиртного:

Я вздохнул второй раз, развернулся, вытащил из сейфа непечатую флягу “Goblinskogo Priveta”, в просторечии именуемого спотыкаловкой, латунную рюмку и выставил на стол.

– Будешь?

Дядя Коля мигнул.

Лучше уж с призраком, чем с самим собой [20, с. 41].

3. Аллюзивное цитирование

3.1. В романе А. Волкова «Поход Командора» обращает на себя внимание такой эпизод:

А на палубе Женя старательно поет охрипшим голосом. И чего он последнее время привязался именно к этой песне? Или его подбивает Ширяев? Так сказать, концерт по заявкам?

Но как возразить, когда дается настрой к бою? И хороший настрой. С таким не отвернешь, даже если противника намного больше. А уж какой-то Ягуар с одной бригантиной...

Ну, нет! Больше убитых друзей не будет. И враги обойдутся без воронья и гробов. Акулы да соленая вода – этого вполне хватит не на одну бригантину.

А воронье... Не много ли чести? [2, с. 255–256].

Мы видим здесь аллюзию к строке «И всегда позади // Воронье и гробы» («Баллада о борьбе») [3, I, с. 407]; можно еще указать на «Белое

безмолвие»: «Воронье нам не выключает глаз из глазниц» [3, I, с. 301]), однако, наверное, это все же натяжка.

3.2. Двойную аллюзию можно усмотреть в романе В. Звягинцева «Билет на ладью Харона»:

Ведь меньше суток прошло с момента, когда она уходила из дома на самое обычное дежурство, и ничего не предвещало, что через несколько часов жизнь сорвется в стремительный галоп по краю пропасти [7, с. 184].

Стремительный галоп по краю пропасти – это и *по-над пропастью*, *по самому по краю* из «Коней привередливых» [3, I, с. 299], и *мир ударило в галоп* из «Пожаров» [3, I, с. 467].

3.3. – Не могли мы ошибиться, – прохрипел я, *старательно откусывая воздух*. – На полверсты – еще куда ни шло, но не на три же! («Из Америки – с любовью» В. Серебрякова и А. Уланова [19, с. 33]).

Сравним со стихотворением Высоцкого «В тайгу...»: «Воздух ем, жую, глотаю» [3, II, с. 39]. Что указывает на этот текст? Из различных исследований о воздухе только в одном (насколько нам известно) отмечается, что воздух можно есть: «7 % нашего знания о воздухе составляют представления его СЪЕДОБНЫМ (*спелый, сочный, смешан с мёдом, горький – пригарчивает, сладкий*)» [1, с. 12].

Помимо «В тайгу...» Высоцкого, в русской поэзии обнаружилось еще одно стихотворение с «гастрономической опцией» воздуха – «Это вам, потомки!» А. Мариенгофа: «И в яму – бородавчатую темь – // Скольжу к обледенелой водокачке // И, задыхаясь, мертвый воздух ем, // И разлетаются грачи в горячке» [17].

3.4. В том же романе «Из Америки – с любовью» читаем:

В Париже на Эйфелевой башне туалет каждый месяц заново штукатурят. Спасибо Высоцкому – что ни день, десять новых Вась расписываются [19, с. 15]).

Авторы указывают на текст, который вызвал аллюзию-ассоциацию: это «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже».

3.5. В повести Любви и Евгения Лукиных «Миссионеры» персонаж-«попаданец» замечает:

Архипелаг тонет в спирте и при этом – ни одного алкоголика... Хотя с другой стороны – все правильно... Это все равно, как если бы в моем мире начали *пить бензин*... [16, с. 349].

Здесь аллегоризован «Диалог у телевизора»: «Так тот – вообще хлебал бензин» [3, I, с. 350].

3.6. Персонаж романа А. Уланова «Додж по имени “Аризона”» фантазирует:

Сижу, смотрю на костер этот, на пламя – и перед глазами другое пламя встает. Той, моей войны. Сплошное багровое зарево от горизонта до горизонта. Горящие города и села, горящий Днепр и Дон. Белые от осветительных ракет и разрывов ночи и черные от дыма дни. Затяжные бои. Налет «Юнкеров» – и залп «катюш». И снова – зыбкая тишина немецкого переднего края, осветительные ракеты вместо звезд, шальная нить трассеров, проносящаяся над головой [24, с. 369].

Основные мотивы восходят к строкам из «Братских могил»: «А в вечном огне видишь вспыхнувший танк, // Горящие русские хаты, // Горящий Смоленск и горящий рейхстаг, // Горящее сердце солдата» [3, I, с. 65].

3.7. В той же каюте в шкафчике нашел бутылку. Судя по запаху, что-то алкогольное. Вмазать, что ли? Сделал глоток и закашлялся. Какая-то самогонка из опилок. Только один плюс, что от этого мерзкого вкуса лишние вопросы из башки убежали (А. Конторович, «Десант “попаданцев”») [12, с. 55].

Сравним: «И если б водку гнать не из опилок...» («Милицейский протокол») [3, I, с. 290]. Комментаторы Высоцкого отмечают: «<...> среди населения [СССР] бытовала версия, согласно которой низкое качество водки объясняется тем, что ее производят из древесных отходов» [13, с. 207]. Еще в 1956 г. Н. И. Глазков написал стихотворение «Спор водки с коньяком»: «Но водка крикнула: – Ха-ха! // Картошка, значит,

не плоха! // Меня же гонят из картош, // И из опилок гонят тож» [5, с. 193]. Как бы то ни было, все же ближайшая аллюзия – песня Высоцкого: ведь роман Конторовича написан в 2011 г., и вряд ли в это время актуальна была народная версия об изготовлении водки из опилок.

3.8. Столь же неоднозначна трактовка следующего отрывка из рассказа Е. Лукина «В Стране заходящего солнца» как аллюзии к песне Высоцкого «Антисемиты»:

На пороге стоял друг и учитель Колька. Смотрел он, как всегда, исподлобья и вообще вид имел самый угрюмый [15, с. 17].

Формула *друг и учитель* повторяется в рассказе четырежды; у Высоцкого: «Но друг и учитель – алкаш в бакалее» [3, I, с. 50]. А. В. Скобелев, комментируя песню «Антисемиты», пишет: «ДРУГ И УЧИТЕЛЬ – хвалебная формулировка, применявшаяся с середины 1930-х годов к Сталину» [21, с. 73]. В 30-е годы XX века была популярна картина Г. М. Шегалия «Вождь, учитель и друг (И. В. Сталин в президиуме II Съезда колхозников-ударников в феврале 1935 года)».

3.9. Любопытная ситуация сложилась с аллюзией к «Скалолазке». В романе А. Уланова «Додж по имени “Аризона”» есть такой эпизод:

Добрались мы до расщелины на середине склона, перевалились через край и распластались. Лежим, воздух по кускам откусываем. Мало-помалу очухались.

Приподнимаюсь, и тут рыжая мне ка-ак влепит затрещину. Я аж на четырех точках не удержался, полетел и спиной и затылком об скалу приложился. Прямо вчерашней шишкой. Больно, черт!

– И не вздумай, – говорит, – спрашивать за что.

<...>

– Ладно, – говорю, – давай теперь спускаться, а то к ужину опоздаем. Если ты меня и в этот раз не уронишь – сахар дам.

И тут она мне вторую затрещину залепила [24, с. 73–74].

Сравним в «Скалолазке»: «Получил я две короткие затрешины» [3, I, с. 114]. В романе Уланова две затрешины, полученные персонажем, разнесены по времени. В романе братьев Стругацких «Обитаемый остров» тоже присутствует аллюзия к песне Высоцкого: «И вот что странно: ни одного

слова не понять, а слушаешь и – то плакать хочется, то смеешься без удержу... Некоторые песни Рада уже запомнила и теперь пыталась подпевать. Особенно ей нравилась смешная песня (Мак перевел) про девушку, которая сидит на горе и ждет своего дружка, а дружок никак не может до нее добраться – то одно ему мешает, то другое...» [22, с. 134]. Здесь интересен принцип переложения / пересказа содержания «Скалолазки», но это задача другого исследования.

Аллюзивное цитирование представляется более интересным, нежели другие виды цитат, поскольку опознание аллюзии в данном случае включает читателя в определенную литературную игру, активизирует восприятие. Хотя, конечно, границы между различными видами цитирования (например, между неточным и аллюзивным) не всегда возможно провести достаточно четко.

Еще одно замечание: далеко не всегда цитирование напрямую связывает тексты Высоцкого с содержанием произведений фантастики, хотя иногда такая связь обнаруживается.

Использование цитат из творчества Высоцкого в современной фантастике (по большей части в жанре альтернативной истории) свидетельствует об укоренении поэта в национальном сознании, в русской культуре.

Цитирование текстов одного автора в рамках определенного жанрового направления – явление уникальное и поэтому требует пристального изучения. И настоящая статья является только начальным этапом в исследовании этого явления.

Список литературы

1. *Борискина О. О.* Языковая категоризация первостихий воздуха, огня, воды и земли (на материале русского и английского языков): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1999. 22 с.
2. *Волков А.* Поход Командора. СПб.: Изд-во «Крылов», 2006. 384 с.
3. *Высоцкий В. С.* Сочинения в двух томах. Изд. 9-е, испр. Екатеринбург: Изд-во «У-Фактория», 1997. 544 с; 544 с.
4. *Вязовский А., Гарик.* Полная энциклопедия попаданцев в прошлое [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/o/odinokij_gawriil/popadanec20.shtml, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 06.01.2025).
5. *Глазков Н. И.* Хихимора. М.: Время, 2007. 536 с.
6. *Добряков В. А.* Сдвиг по фазе. М.: Изд-во ЭКСМО, 2005. 544 с.
7. *Звягинцев В. Д.* Билет на ладью Харона. М.: Изд-во ЭКСМО, 2003. 512 с.

8. *Изотов В. П.* Высоцкий и фантастика: статистический аспект // В поисках Высоцкого. Пятигорск–Новосибирск: ПГУ. № 47 (октябрь). 2022. С. 52–56.
9. *Изотов В. П.* Высоцкий и фантастика // Миры Андрея Крылова. Юбилейный сборник статей и материалов об авторской песне. М: Булат, 2025. С. 118–127.
10. *Изотов В. П.* Предварительные материалы к теме «Высоцкий и фантастика» // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Материалы третьей Международной научной конференции. Москва, 17–20 марта 2003 г. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003. С. 433–436.
11. *Князев М.* Полный набор. Великая миссия [Электронный ресурс]. URL: <https://knizhnik.org/miloslav-knjazev/polnyj-nabor-velikaja-missija/18>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 18.04.2020).
12. *Конторович А. С.* Десант «попаданцев». Второй шанс для человечества. М.: Яуза: ЭКСМО, 2011. 416 с.
13. *Крылов А. Е., Кулагин А. В.* Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. 2-е изд., испр. и доп. М.: Булат, 2010. 384 с.
14. *Лукин Е.* Зона справедливости. М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. 384 с.
15. *Лукин Е.* В Стране заходящего солнца // Лукин Е. Алая аура протопарторга. М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 329–350.
16. *Лукина Л., Лукин Е.* Миссионеры // Лукин Е. Слепые поводыри. М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 269–381.
17. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ruscorpora.ru>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 20.04.2025).
18. *Разумовский Ф.* Зона бессмертного режима. СПб.: Издательство «Крылов», 2005. 384 с.
19. *Серебряков В. Д., Уланов А. А.* Из Америки – с любовью. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
20. *Серебряков В. Д., Уланов А. А.* Оборотень в погонах. М.: ЭКСМО, 2003. 480 с.
21. *Скобелев А. В.* «Много неясного в странной стране...» [Вып. I]. Ярославль: ИПК «Индиго», 2007. 188 с.
22. *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Обитаемый остров; Малыш. М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 1998. 544 с.
23. *Уланов А. А.* Автоматная баллада. М.: ЭКСМО, 2006. 384 с.
24. *Уланов А. А.* Додж по имени «Аризона». М.: ЭКСМО, 2004. 416 с.
25. *Уланов А. А.* Принцесса для сержанта. М.: ЭКСМО, 2006. 384 с.
26. *Щербаков А. Ю.* Журналисты не отдыхают [Электронный ресурс]. URL: <http://litlife.club>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 15.06.2024).



*Сообщения,
интервью*



УДК 801.73

А. С. ПУШКИН И В. И. ДАЛЬ КАК ИДЕАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА

М. А. Грачёв

Нижегородский государственный
лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова
magrachev@lunn.ru

Два святых имени для России. И, казалось бы, совершенно разные судьбы и характеры. Пушкин – поэт от Бога, сладкозвучный певец любви, свободы, красоты, озорник и насмешник, пылкий гений. Даль – неутомимый труженик, талантливый организатор, чиновник, собиратель и популяризатор русского фольклора, великий лексикограф (см., в частности: [2]). Один получает блестящее образование в лучшем учебном заведении Российской империи, обзаводится талантливыми друзьями в Царском Селе, обретает скорую известность как поэт, попадает в ссылку и подцензурный надзор – и пишет, пишет, пишет... Другой приобретает основное филологическое образование в родной семье, заканчивает Морской кадетский корпус, обучается на медицинском факультете Дерптского университета, участвует в русско-турецкой войне, служит ординатором Петербургского военного госпиталя, потом чиновником особых поручений – и собирает, собирает, пишет...

В то же время сходство между двумя великими творцами русской культуры прослеживается уже в их необычных родословных: их предки – иностранцы. А. С. Пушкин – потомок (правнук) знаменитого арапа Ибрагима Ганнибала, сподвижника Петра I, дослужившегося до генерала. В. И. Даль – сын датчанина и датчанки, унаследовавший от родителей любовь к языкам, медицине, труду.

Важнее, конечно, сходство их мировоззрения, их ценностных ориентиров. Оба они – дети великой войны, Отечественной войны 1812 г., патриоты земли Русской, защитники России. Гордость за страну, отбившую двенадцать языков и победившую всю Европу, любовь к русской культуре и русскому народу рефреном звучат во многих произведениях этих

подвижников. В. И. Даль непосредственно участвует в войнах, лечит раненых русских солдат и офицеров, а в польской кампании спасает от разгрома и уничтожения трехтысячный отряд генерал-лейтенанта Ф. В. Ридигера. А. С. Пушкин же защищает честь России в стихотворной форме [5, т. 2, с. 339–340], уже в «южных поэмах» обнаруживая имперскость – точнее, державность как основу своих историко-политических взглядов.

Представляется, что в отношении русского самодержавия позицию вольнодумного, в духе французского Просвещения, Пушкина первоначально сблизила с позицией Даля встреча с Николаем I в Чудовом монастыре. Для Даля император, православие и Россия изначально были непоколебимо святыми идеалами. Сильная власть, способная удержать народы и территории, твердая вера в историческую миссию России, неустанный труд во благо народа и родины – вот его идеалы. Эти идеалы привели В. И. Даля в 1845 г. к созданию Русского географического общества (РГО), к определению его основных целей: описание территорий и ландшафтов России, особенностей мировоззрения и языка народов, живущих в ней, глубокое осмысление перспектив развития страны.

Исторический разговор в Чудовом монастыре, состоявшийся между императором и поэтом 8 сентября 1826 г. и имевший несомненное отношение к декабристскому восстанию, мог вполне привести Пушкина к переоценке роли самодержавия в России и приблизить его политические взгляды к далевским.

Пока никто из пушкинских библиографов не ответил на вопрос: почему император вызвал Пушкина в Москву, и именно в Чудов монастырь? Может быть, для того чтобы оказать своеобразное психологическое воздействие на впечатлительную натуру поэта? Знаменитый православный Чудов монастырь с его уникальной архитектурой, торжественной и мрачной обстановкой помещений – и разговор с помазанником Божиим Николаем I... Психологический расчет императора был верен.

А. С. Пушкин ожидал от встречи все громы небесные на свою голову: неблаговоление царя и даже ссылку в Сибирь с лишением всех прав и привилегий дворянства. Но вместо этого состоялась беседа о сохранении России, об огромной роли поэтов и писателей в жизни общества. Пушкин

вышел из помещения монастыря в потрясенных чувствах: первая личная встреча с императором после такого события как бунт декабристов! Итогом этого разговора, как представляется, стало программное стихотворение «Пророк». Неслучайно оно датируется днем этой встречи: 8 сентября 1826 г.

С учетом этой даты и встречи поэта с императором, состоявшейся в Чудовом монастыре, то мучительное преображение поэта в поэта-пророка, которое составляет суть лирического сюжета «Пророка», может трактоваться как сущностное изменение историко-политических взглядов автора, перерождение его из поэта-вольнодумца в певца Империи.

Почему А. С. Пушкин мог переменить свое отношение к самодержавной власти? Причин могло быть несколько. Во-первых, личное знакомство и доверительный разговор с царем. Во-вторых, разумеется, фактура декабристского восстания: обман мятежниками солдат и матросов, обнародование планов бунтовщиков (убийство членов царской семьи, превращение России в конституционную республику, копирование политической системы западноевропейских государств) (см. подробнее: [3, с. 21–24]).

Встреча с царем для Пушкина имела далекоидущие последствия. Его вернули из ссылки, разрешили жить в Петербурге и в Москве. В 1831 г. ему был открыт доступ к историческим архивам, связанным с деятельностью Петра I. А в его поэтическом репертуаре стало меньше эпиграмм на мнимых и явных недоброжелателей и появились творения, прямо прославляющие Россию и ее правителей.

Наиболее же существенное, что объединяет Пушкина и Даля, – это, разумеется, отношение к русскому языку и народной культуре. Внимание к народному наречию, «схватывание» народного характера через язык, сказки, пословицы, поговорки – важнейшая составляющая фундамента их жизни, мировоззрения, творчества. Постепенно сближаются Пушкин и Даль в своих эстетических взглядах: зрелого Пушкина, как и Даля (обоих, как известно, считают основателями нового литературного направления – «натуральной школы»), привлекает образ «маленького человека», проблема взаимодействия человека и общества, тема со-бытия личности в истории.

В «Ответе “Москвитянину”» В. Г. Белинский писал о представителях «натуральной школы», особо выделяя концепцию В. И. Даля [1, т. 8, с. 327]. В другой своей работе он восторженно отозвался о дальевских «физиологических очерках», отметив, что Даль «создал себе особый род поэзии, в котором у него нет соперников. Этот род можно назвать физиологическим. Повесть с завязкой и развязкой – не в таланте В. И. Луганского <...> в физиологических же очерках лиц разных сословий он – истинный поэт» [1, т. 9, с. 398–399]. Особенность стиля «очерков» Даля – в использовании большого количества пословиц и поговорок в речевых портретах персонажей из народа.

В этом Даль неслучайно оказывается отчасти близок зрелому Пушкину. Многочисленны случаи использования русских поговорок и пословиц в пушкинской повести «Капитанская дочка». Здесь в качестве эпиграфа используется поговорка «Береги честь смолоду»; в самом же тексте встречаются пословицы «Незванный гость хуже татарина», «Мирская молва – морская волна» и др., народные песни разных жанров: солдатские («Мы в фортеции живем»), любовные («Ах ты, девка, девка красная!»), свадебные («Как у нашей у яблоньки»), исторические («Вы, молодые ребята, послушайте») [5, т. 6, с. 123–287]. Эти песни были собраны В. И. Далем в Оренбуржье и подарены А. С. Пушкину.

Речевой портрет героев Даля говорит не только о знании автором особенностей языка разных сословий и профессий, но и о его умении вычленив основные, ключевые слова в речи их представителей. Наиболее показательным в этом отношении является речевая характеристика казака Проклятова. Фамилия типично казацкая, явно образованная от прозвища. В. Даль удивительно четко подмечает диалектные особенности казацкого уральского языка. Благодаря умело созданному речевому портрету героя перед нами вырастает бывалый русский богатырь, который и в воде не тонет, и в огне не горит; которого и пуля в военных сражениях не берет. В рассказе отсутствуют высокие слова: исключительно обыденные, да и само повествование без громких слов. И все же благодаря таланту Даля перед читателем встает человек-гора, не изменивший ни Родине, ни царю, ни вере, ни семье. Скромный, он творит свое благородное дело молча, не выпрашивая у начальства ни званий, ни наград.

Что касается темы «маленького человека», то в зрелом творчестве Пушкина мы знаем сочувственно-детальные образы стационарного зрителя Самсона Вырина, бедного чиновника Евгения из поэмы «Медный всадник». В повестях же и рассказах Казака Луганского изображению мелких чиновников (таких как, например, Евсей Лиров из повести «Бедовик») отводится значительное место, чему есть и автобиографические причины: В. И. Даль знал чиновничью жизнь не со стороны, сам был на чиновничьей службе, испытывал различные в связи с этим неудобства и унижения от начальства [4].

Несомненно, темы литературных произведений, художественный стиль, да и сам характер и направленность дара у Пушкина и Даля были разными. У Пушкина, в частности, большое место занимает тема любви к женщине, Даль же был во многом целомудрен. И однако, он подробно описывает историю страстной любви и верности казаха и казашки в повести «Бикей и Мауляна». Переведенная на французский язык, она, к слову сказать, стала первым произведением о жизни и нравах казахов, опубликованным в Западной Европе.

Примечательно, что характерной чертой многих произведений двух великих творцов является оптимистичность концовок: в этом проявлении эстетической установки на гармонизацию жизни искусством, как видится, обнаруживается и след того особого духовного оптимизма, который свойствен русскому человеку вообще.

Несомненно, жизнь и творчество двух гениев принадлежат русскому народу и России. Однако своими идеями они обогатили духовную жизнь всего человечества, что было отмечено ЮНЕСКО, которая присвоила им звание «людей мира».

Список литературы

1. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений: в 9 т. М.: Художественная литература, 1976–1982.
2. *Грачев М. А.* Слово и дело В. И. Даля в Нижнем Новгороде: Монография. Н. Новгород: Кварц, 2023. 400 с.
3. *Грачев М. А.* А. С. Пушкин и В. И. Даль. История дружбы и сотрудничества: Монография. М.: ФЛИНТА, 2024. 240 с.
4. *Даль В. И.* Бедовик // Даль В. И. Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1981. С. 15–83.
5. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1956–1962.

УДК 821.161.1

ПОЭТ БРОДЯЧИЙ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КАТИ ЯРОВОЙ

Т. В. Янковская

литератор, независимый исследователь

tatyana.yamrom@gmail.com

Ее сравнивали с Галичем, называли Высоцким в юбке [6, с. 180] (о котором сама она говорила: «Та вершина, тот высокий ориентир, к которому стремлюсь» [10]). «Певшая от имени молчавших», – сказал о ней Евгений Евтушенко [2]. Ее признавали автором самых проникновенных стихов о любви в советской поэзии [3, с. 21] – и самым недооцененным бардом России [7, с. 48].

Начнем знакомство с Катей Яровой цитатой из песни, которой она обычно завершала свои концерты:

Не музыкант и не певец –
Поэт бродячий –
Властитель дум и душ ловец
Поет и плачет.

И оценить нельзя его
Души весомость,
Когда не весят ничего
Ум, честь и совесть.

Законы времени строги
К единству места,
К единству сердца и строки,
Поступка, жеста [8, с. 130].

Катя придумала определение для себя и себе подобных – бродячий поэт. «Единство сердца и строки, поступка, жеста...» – так называлась моя первая статья о Кате, единственная прижизненная, опубликованная в парижском «Континенте» [5] и в самой читаемой тогда за рубежом газете «Новое русское слово».

Катя прожила всего тридцать пять лет – ярких, насыщенных:

Что моя жизнь? Летящая звезда...

Как вспыхнувшая спичка в мирозданье [8, с. 62].

Она родилась в 1957 г. в Свердловске и умерла от рака в 1992 г. в новосибирском Академгородке. Похоронена в Москве. Ее родители филологи, мать по второму образованию режиссер. Отец доктор наук, профессор; ушел из семьи, когда Кате было восемь лет. С четырнадцати лет она жила в Москве, после школы пыталась поступить в театральный институт, работала натурщицей, костюмером, театральным администратором. Несколько раз была замужем, самым долгим был третий брак – с театральным режиссером Валерием Рыбаковым. У них родилась дочь.

Творческий путь Яровой начался всерьез в двадцать пять лет: с годовалой дочкой она поехала отдыхать на юг и там, как она говорила, «ни с того ни с сего за месяц написала сорок песен» [6, с. 172]. С этими песнями она прошла творческий конкурс и в 1983 г. поступила в Литературный институт. Еще до этого начала выступать с концертами, ездила по стране и этим зарабатывала на жизнь. «Моя мама работает бардом», – говорила ее дочь.

Владимир Новиков сказал в одном из интервью: «Чем выше художник, тем беспощаднее к нему судьба. На среднем уровне жизнь сама по себе, а искусство само по себе, но чем выше поднимается человек, тем больше возможность сгореть» [4]. Катя это чувствовала. Вот строчка из ее ранней песни «Я в церкви выступаю...»: «Пою, как на костре огнем горю» [7, с. 55]. А это заключительная строфа песни «То живу я в доме этом, то живу я в доме том...», написанной в Амхерсте (США) после онкологической операции в 1990 г.:

А во мне душа бездомно
Погостит – и сгинет след.
По счетам плачу огромным
За ее тепло и свет... [8, с. 122]

Век Кати Яровой оказался недолог, и это, я думаю, одна из главных причин ее малой известности. Она не дожидаясь бума коммуникационных технологий. К тому же расцвет ее творчества совпал с перестройкой, когда, как писала мне Катя в 1991 г. из Москвы, «народ стал вплотную заниматься добычей денег и всяческих мат. благ, и интерес к концертам, особенно бардов, почти пропал. <...> Но я считаю, что это временный и совершенно естественный процесс. А я являюсь всего лишь жертвой этого естественного процесса» [6, с. 43].

Свой диплом Яровая пропела под гитару – уникальный случай в истории Литинститута. Одним из рецензентов ее дипломной работы была Юнна Мориц, вторым – Станислав Джимбинов. Катя записала в рабочей тетради свою беседу с Джимбиновым, который так отозвался о ее творчестве: «Поразило и восхитило: смелость, шаг с крыши с абсолютной верой в то, что полетишь»; «То, что вы уже создали, имеет высокую ценность. То есть, вы создали такие ценности, которые уже остались, даже если вы сегодня умрете» (цит. по: [6, с. 55]). А ведь тогда, весной 1988 г., еще не были написаны многие из ее лучших песен!

Она откликалась на все значимые события, происходившие при ее жизни, – Сумгаит, Абхазия, Афганистан, антиалкогольный указ, другие перипетии времен перестройки и гласности. В песне, посвященной памяти поэта Некрасова, есть строки: «И я пою на злобу дня, пока хватает этой злобы» [8, с. 109]. В ее политических песнях речь шла о проблемах в СССР и на постсоветском пространстве, но многие из них, кроме самых специфических, свойственны планете людей в любой ее точке. С годами более важным становится не злободневное, а универсальное, вневременное в ее песнях.

В Америку Катя приехала первый раз в апреле 1990 г. по приглашению профессора Амхерст-колледжа Джейн Таубман. Тогда я с ней познакомилась. Катя выступала в престижных университетах, от Гарварда до Йеля, перед американцами и перед русскоязычными аудиториями, от Восточного побережья до Калифорнии.

Американцы принимали ее исключительно тепло. Им раздавали английские переводы Катиных песен, сделанные Элейн Улман и Джейн Таубман (которая известна своими переводами поэзии Марины Цветаевой),

и просили вернуть после концерта, но почти никто не возвращал. Катина поэзия сохраняет силу воздействия даже в переводе, хотя при этом теряются звуковая и ритмическая основы стиха. Это подтверждается наблюдением Владимира Вишневого: «Катины песни и в пересказе способны впечатлять сегодня всех, кого хочется посвятить в это имя» [8, с. 49].

Известный славист София Лубенская использовала Катину «Песню про мое поколение» в ходе своих занятий с американскими студентами, и те говорили, что она очень близка и понятна им. Речь в ней идет о поколении семидесятых; вот ее рефрен:

Обозначены сроком
Между «Битлз» и роком,
Между шейком и брейком,
Между Кеннеди и Рейганом,
Между ложью и правдой,
Меж Кабулом и Прагой,
Между хиппи и панками
И всегда между танками [8, с. 29].

Из-за песен политической тематики у Яровой при жизни не вышло ни одного аудиоальбома: ограничиваться любовной и философской лирикой она отказывалась – не хотела «показывать пол-лица» [7, с. 48], а политика в то время не проходила из-за цензуры. А в сентябре 1991 г. она устроила в Москве, в Агентстве печати «Новости», «публичные похороны» своих политических песен. Однако вплоть до распада Советского Союза они играли важную роль; Катя называла их песнями протеста и «моментальными снимками», по которым можно судить, происходят ли какие-то общественные изменения.

Любовная лирика Кати Яровой отличается разнообразием интонаций. Детская травма – уход отца из семьи – выразилась в сквозном мотиве поиска любви:

А мне любовь нужна, как витамин.
Ищу похожих на отца мужчин.
Но кто же мне излечит – вот вопрос –
Любви отцовской авитаминоз? [8, с. 28];

Переходила вброд,
Резала ноги в кровь,
Но я все шла вперед –
Искала тебя, Любовь.
Не попадала в глаз,
А попадала в бровь,
Лезла в такую грязь –
Искала тебя, Любовь [8, с. 98];

По свету бродит одинокая
Самоубийцею под окнами
Моя Любовь
 неутоленная
Как головёшка обожженная
По свету бродит обнаженная
Моя Душа
 испепеленная
Течет в сосудах заточенная
Со мной навеки обрученная
Моя Печаль
 неосветленная [8, с. 43].

«Печаль неосветленная» – аллюзия к пушкинскому «печаль моя светла».

Приведем две строфы из последней песни Кати Яровой, написанной в Коламбусе (США) после прохождения курса химиотерапии, перед возвращением в Россию:

В разных была и обличьях, и обликах.
Сняв оболочку, я стану как облако.
Выдох и вдох, только выдох и вдох.
Что же ты медлишь? Возьми меня на руки,
Видишь, я стала чуть легче, чем облако,
Где же ты, где же ты, добрый мой Бог?
<...>
Промысел Божий не зная, не ведая,
Я, за судьбою безжалостной следуя,
Просьбой о помощи не согрешу.
Я еще слышу листвы шелестение,
Я еще вижу полоску закатную
И я дышу, Боже мой, я дышу... [8, с. 129]

Катя была не только талантливым поэтом, но и незаурядной личностью, мудрым, прозорливым человеком, притягивающим людей.

Ваша покорная слуга – пример тому. В 1990 г. мне принесли аудиокассету с Катиными песнями, и они настолько меня потрясли, что я организовала ее выступление у себя дома. Мы подружились, я стала помогать ей с устройством концертов. По мере того, как я знакомила публику с ее творчеством, выяснилось, что, во-первых, песни всем без исключения нравились, во-вторых, слушатели либо не знали имени барда, либо считали автором кого-то другого. И во мне стало расти беспокойство, что эти прекрасные песни кто-нибудь просто присвоит: ведь у Кати тогда не было ни аудиоальбома, ни книги; не появлялось и статей о ее творчестве. Я стала искать, кто бы взялся написать о ней, – все равно, по-русски или по-английски. Многие обещали, но никто не написал. А летом 1991 г. я получила от Кати, вернувшейся в Москву, письмо, из которого узнала: в популярной ленинградской газете «Час пик» появилась публикация «No problem, но душа осталась в России» [6, с. 37], где Катини лучшие песни приписывались некой эмигрантке, живущей в США. Катя писала, что в такой ситуации моя статья очень бы ей пригодилась. Я отправила статью в журнал «Континент» (Париж) и сразу получила согласие Владимира Максимова на публикацию (текст появился в первом номере 1992 г.), а осенью 1991-го сокращенный вариант был опубликован в газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк). Сегодня я автор шести книг и многих статей в периодике. Так Катя изменила мою жизнь.

Интерес к творчеству Яровой не угас после ее смерти. В 2014 г. в новой экранизации романа Олега Куваева «Территория» исполнительница одной из ролей Ксения Кутепова читает текст Катиной песни «Любить тебя, как будто в прорубь нырнуть – и весело, и страшно» [8, с. 120].

Удивительную историю поведал швейцарский журналист Эрик Хёсли, который был знаком с Катей в Москве в конце 1980-х. Летом 2021 г. Хёсли был в арктической научной экспедиции, сделавшей остановку на острове Уединения в Карском море: «Я пошел в заброшенное здание советской экспедиции <...>, куда с 1989 г. изредка заходят только медведи, и увидел валяющийся на земле журнал, наполовину сгнивший и сильно потрепанный <...>. Я взял журнал в руки и заметил, что в нем есть

В Катиной судьбе нет ничего случайного, я неоднократно в этом убеждалась. Так было с моей статьей о ней, то же самое произошло с изданием посмертного сборника. Сколько было переживаний, когда не состоялось спонсорское издание в 1990-е! А в результате Катина книга стала народным проектом; говоря словами журналистки Беллы Езерской, книга «оказалась “дочерью полка”. Полка умных и интеллигентных людей, которым небезразлична посмертная судьба талантливого поэта» [3, с. 22]. Я публикатор этого сборника и соредактор-составитель – вместе с Катиной сестрой Еленой Яровой. Названа книга строчкой из Катиной песни: «Из музыки и слов» [8, с. 113].

То же самое получилось, когда в сентябре 1992 г. я пыталась организовать сбор средств на лечение Кати Яровой через «Новое русское слово». Печатать призыв о помощи газета отказалась, согласившись лишь на публикацию стихов и пообещав выделить некую сумму из своего фонда, понимая, что положение Кати катастрофическое. И вот в последний момент, когда уже верстался номер со стихами, из Москвы непонятными окольными путями мне прислали обращение о помощи, подписанное цветом творческой интеллигенции: то были Булат Окуджава, Белла Ахмадулина, Фазиль Искандер и многие другие. Разумеется, обращение сразу пошло в номер [9].

В последнем интервью перед отъездом из Нью-Йорка у Кати спросили: «Любили ли вы когда-нибудь?» Она отвечала, что любовь, по ее мнению, это не просто любовь к какому-то конкретному человеку, это состояние души, которое или есть у человека, или нет. У кого-то это может быть ненависть, равнодушие, пустота. «Мое состояние души – это состояние любви. Поэтому, если сказать, любила ли я когда-нибудь – конечно, я любила. Всю свою жизнь» [6, с. 178]. Такой человек не мог уйти из жизни бесследно. Она сама сказала об этом: «Любовь не кончается, просто кончается жизнь» [8, с. 124].

Думается, сегодня Катя Яровая могла бы стать частью нового «естественного процесса», вызванного изменениями и у нее на родине, и в мире: «И проступит, как лик на фреске, голос тот, что шептал и пел...» [8, с. 118].

Список литературы

1. Гусинская О. Л., Хёсли Е. Б. «Две встречи» // Свой вариант: сайт Межрегионального союза писателей [Электронный ресурс]. URL: <https://mspru.org/pulicistika/24424-k-tridcatiletiju-so-dnja-smerti-rojeta-i-barda-kati-jarovoj.html>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 26.03.2025).
2. Евтушенко Е. А. Певшая от имени молчащих // Новые известия. 18.12.2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://newizv.ru/news/2009-12-18/pevshaya-ot-imeni-molchaschih-108380>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 17.12.2024).
3. Езерская Б. С. Катя Яровая в меняющемся мире // Вестник. Балтимор. 2005. № 4 (367). С. 20–22.
4. Новиков В. И. Владимир Новиков: «Литература живет по просроченному паспорту» / Беседа с С. А. Казаковой // Московский книжный журнал [Электронный ресурс]. URL: <https://morebook.ru/interv/item/1379776320466>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения: 21.09.2023).
5. Янковская Т. В. «Единство сердца и строки, поступка, жеста...» // Континент. 1992. № 1 (71). С. 221–236.
6. Янковская Т. В. Когда душа любила душу. Воспоминания о барде Кате Яровой. СПб.: Алетейя, 2019. 184 с., ил.
7. Янковская Т. В. Не поставив последнюю точку. Комментарии к последней песне Кати Яровой // Слово\Word. Нью-Йорк. 2009. № 63. С. 48–57.
8. Яровая Е. В. (Катя Яровая). Из музыки и слов. Песни и стихи. М.: Э.Ра, 2003. 368 с., ил.
9. Яровая Е. В. Стихи и песни Кати Яровой / Вступительное слово Т. В. Янковской; Обращение российских деятелей культуры // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1992. 11 сент. С. 37.
10. Яровая Е. В. «Если песня от губ отлетает...» / Беседа с А. Руденко // Мастерская. Таллин. 1989. № 4. С. 8.

ВЛАДИМИР ФРУМКИН О ВЛАДИМИРЕ ВЫСОЦКОМ В ДЕНЬ СМЕРТИ БАРДА: ИНТЕРВЬЮ ДЛЯ РАДИОСТАНЦИИ «ГОЛОС АМЕРИКИ» 25 ИЮЛЯ 1980 ГОДА

От редакции

Владимир Аронович Фрумкин – музыковед, выпускник Ленинградской консерватории, первый теоретик бардовской песни, авторитетнейший исследователь творчества классиков этого жанра. С 1974 года живет в США. Преподавал в частном университете *Oberlin College*; в настоящее время независимый исследователь.

Интервью было дано радиостанции «Голос Америки» 25 июля 1980 года в рамках программы «Театр. Эстрада. Концерт», которая на этот раз оказалась целиком посвящена творчеству Владимира Высоцкого¹.

Для публикации в тексте фонограммы сделаны незначительные сокращения (со знаком <...>). Конъектуры, необходимые для связности текста, также даются в угловых скобках. Многоточием обозначены речевые паузы.

Курсивом даны реплики диктора радиостанции и интервьюера.

– <...> *В связи с кончиной <...> известного артиста и поэта-песенника 25 июля в Москве наша сотрудница Людмила Чернова позвонила музыковеду Владимиру Фрумкину, преподающему в Oberlin College (штат Огайо). До своей эмиграции из Советского Союза Владимир Фрумкин был одним из организаторов выступлений советских бардов в Ленинграде и лично знал Владимира Высоцкого. Интервью с ним мы будем сопровождать записями песен Высоцкого, сделанными в разное время как в Советском Союзе, так и за границей.*

– *Вы Владимира Высоцкого знали лично. При каких обстоятельствах Вы с ним встретились и какое он оставил впечатление как человек?*

– Я встретился с Владимиром Высоцким в конце шестидесятых годов, где-то во второй половине шестидесятых годов, когда я руководил клубом <...> самодеятельной песни, назывался он «Восток». Существовал он при Доме культуры пищевой промышленности в Ленинграде. Когда я заинтересовался вообще этим жанром гитарной поэзии, я познакомился с ее авторами, прежде всего ленинградскими авторами, и с любителями этих песен – молодыми инженерами, студентами, научными работниками.

¹ На основе интервью В. А. Фрумкина создан документальный фильм; просмотр доступен по ссылке: <https://rutube.ru/video/8b56c6150c29e4fbf7e502ef1b59d90d/>.

И они пригласили меня в этот клуб, который занимался изучением и собиранием материалов и собиранием сил – творческих сил. То есть мы пытались искать самое талантливое, что было в этом жанре свободной, неподцензурной песни. Мы приглашали авторов – певцов, поэтов – к нам в клуб, в большой зал (а в него помещалось до тысячи человек). И вот мы постепенно расширили наши масштабы и стали приглашать авторов из Москвы. И однажды к нам приехал Володя Высоцкий. По-моему, он даже был <у нас> не один раз. Мне пришлось вести его концерт.

Я что-то о нем сказал публике, которой набилось столько... я не упомяну, чтобы этот зал вмещал столько народу... а сколько осталось снаружи – вы себе не представляете... это были толпы, толпы, которые пытались попасть на наш вечер. И вот так мы встретились с ним. Он спел ряд своих песен – и известных, и в то время еще не известных, <песен> из кинофильмов и песен, которые он пел только на концертах и в кругу друзей. А потом получилось так, что я ему даже помог немножко. <...> Когда он снимался в кино, ему обычно заказывали песни, которые страшно увеличивали популярность фильмов, в которых он участвовал. И <...> чтобы получить гонорар за свою песню (не только за слова, но и за музыку), по советским правилам нужно представить ноты <...>. Ну а он, как и большинство наших бардов, менестрелей, профессионального образования в музыке не имел, как это ни парадоксально для многих звучит. <...> Галич <...> учился, правда, музыке, но и он не записывал свои песни. И Окуджава, и Ким, и Высоцкий – это все <...> талантливейшие любители в музыке, это композиторы-интуитивисты. И вот я записал ему <Высоцкому> несколько песен. Он мне пел их фразу за фразой, я записывал; и даже нужно было аккомпанемент какой-то написать, чтобы это все выглядело профессионально, чтобы его могли посчитать автором этой песни. Это было на квартире у одного нашего общего приятеля, физика, который замечательно записывал песни советских бардов. У него был блестящий магнитофон – *Grundig*, немецкий, и он составлял коллекцию; по-моему, это до сих пор самая лучшая коллекция в Советском Союзе.

И впечатление он <Высоцкий> произвел на меня... знаете, у него есть какое-то единство личности и того, что он делал в искусстве. Вот эта интенсивность, напряженность изъясления себя в песне... То же самое

<...> было в его облике. Я не помню, чтобы он расслаблялся как-то, позволил себе поулыбаться, делать какие-то паузы... Он был очень интенсивным, психологически очень напряженным человеком. И какая-то чувствовалась в нем всегда боль, что ли... какая-то тоска, вот такая же, которая чувствуется в его песнях, даже, казалось бы, смешных. Но вы, наверное, заметили, что редко смеетесь, когда слушаешь его смешные песни: это и смех, и горечь какая-то. И вот был он и в жизни такой, по-моему: всегда что-то как будто гложет его, что-то не дает покоя.

<...>

– *Это, конечно, совершенно своеобразный жанр искусства, который до шестидесятых годов практически неизвестен. Как Вы объясняете его возникновение?*

– Да, этот жанр был неизвестен, по-моему, не только в Советской России, но и в России вообще. Как-то у нас сложились так формы социальной жизни и культуры, что мы не знали раньше фигуры поэта с гитарой – кроме, пожалуй, Вертинского... но это тоже был поэт не с гитарой, а с фортепьяно и с маленьким оркестриком... и даже не совсем поэт: он прежде всего исполнитель был, Александр Вертинский... Но что-то похожее <в нем> есть, это как бы предвестие этого взрыва – <появления> крупных поэтов, трибунов, которые не читают свои стихи, а поют их. Еще, пожалуй, можно назвать поэтов в предреволюционной России, таких как Аполлон Григорьев с его гитарой и очень песенной интонацией его поэзии, или Михаил Кузмин, который <...> некоторые свои стихи пел в сопровождении фортепьяно; но это были <...> так сказать, «закрытые», рафинированные стихи. А вот то, что появилось во второй половине пятидесятых годов, это совершенно нечто новое. Мне кажется, этот жанр вырос от желания сказать то, что не говорилось в печатаемой литературе, в дозволенной поэзии. Даже при том новом, что открыли Вознесенский, Евтушенко, вот эти молодые поэты-ораторы... они многое могли сказать, и им давали говорить... они выступали перед огромными аудиториями... Вспомните вечера поэзии, на которые невозможно было попасть... даже на стадион имени Ленина в Лужниках, где помещается что-то <около> ста тысяч человек, трудно было проникнуть. Понимаете, они выразили многое, но то, что можно было сказать более узкому кругу людей и в манере,

которую можно открыть только в «негромком» общении, в тихом, интимном, от сердца к сердцу, – это смогли сказать другие поэты, вот эта плеяда поэтов с гитарой. Поэты «тихого» стиха – это Окуджава, Новелла Матвеева, Галич, Ким. И вот появился Высоцкий, у которого интимность, пронзительность, откровенность его поэзии сочетается с театральностью. Вот он, мне кажется, соединил этот «тихий» стих с подмостками большой эстрады. Это очень интересный сплав. И Высоцкий <...> самый темпераментный, интенсивный и напряженный, <самый> «предельный» из наших менестрелей.

<...>

– Вы думаете, что на них <советских менестрелей> повлияло в какой-то мере возникновение одновременно приблизительно такого же жанра в Америке – скажем, Дилан, <нрзб>, песни протеста шестидесятых годов (молодежной революции)?

– Да, несомненно. Но мне кажется, стилистически ближе к нашим русским поэтам-певцам, нашим шансонье – французские шансонье. Я имею в виду Жоржа Брассенса, Жака Бреля... Жак Брель, по-моему, наиболее близок именно Высоцкому – по тому, как поэт буквально изживает, сжигает себя в каждой песне. Кажется, что вот он закончил песню – и он умирает... и потом он возрождается снова. Вы упомянули американских поэтов-певцов... Да, мне кажется, что это какое-то общекультурное движение второй половины XX века. Это как бы противовес, противостояние массовой культуре, массовой механизированной культуре... когда полились с экранов телевизора, из радио какие-то стереотипные произведения, песни, которые производились как-то технологически, понимаете? С «разделением труда»: один человек пишет стишки, второй подбирает мелодию, часто просто насвистывая, третий оркеструет, четвертый издает... и вдруг людям захотелось воссоединить все это, воссоединить в личности одного человека <...> весь этот многоярусный процесс изготовления массового продукта, продукта для масс... И вот поэты взяли гитары. Они стали обращаться к публике как бы минуя все эти «рогатки», все эти ступени технологического процесса. И это произошло в Америке, это произошло в Западной Европе, это произошло в Советском Союзе.

Когда мы говорим о каких-то стилевых и тематических параллелях, давайте не забывать о нашем отечественном истоке этого искусства. Я имею в виду народную песню, фольклор советского времени. Свободная песня никогда не умирала. Она уходила как бы под лёд – особенно в холодные сталинские годы. Но она продолжала жить – и вдруг вырвалась, когда умер Сталин, когда произошла амнистия. Вдруг Россия наводнилась песнями, о которых мы даже не подозревали... о том, что люди продолжали чувствовать правду жизни и пытались <ее> выразить, пусть даже неуклюже, не будучи профессионалами этого жанра. Но они выражали себя, выражали время в этих песнях тюрем и лагерей. Не было бы этих песен – мы бы не узнали, я думаю, профессиональную свободную песню, которая родилась позже, к концу пятидесятих годов.

<...> О блатных, так называемых блатных песнях у Высоцкого. Он начинал со стилизации под блатной фольклор, и это были очень остроумные, очень точные песни – в смысле социального адреса. Но <...> это подражание, эта имитация только кажущаяся. <...> Он так вложил в эти песни свою личность и так насытил их чувством, мыслью, так насытил семантически, что люди, о которых он писал, оказались не в состоянии эти песни воспринимать. Мне рассказывал один из ленинградских бардов, очень талантливый, Юрий Кукин: <...> когда он ездил летом по Сибири (работал в геологических партиях), он часто встречался с людьми такими деклассированными, с бывшими ворами или будущими, с вот этой блатной средой... и он пел им песни Высоцкого в порядке эксперимента. И он убедился, что они не успевают следить за развитием песни, за развитием текста, мысли: это оказалось для них слишком насыщено <смыслом>.

<...>

– *Вот Вы довольно много, уже переехав в Соединенные Штаты, стали выступать с докладами, концертами, по радио, кажется, даже по телевидению... Как, по-вашему, американская публика чувствует эмоциональную насыщенность этой песни?*

– На удивление остро очень воспринимает. Американцы оказались способны как-то проникнуть не только в тематику этого искусства, но и в его стиль. Я думаю, потому что и сами они имеют такую «индивидуальную» песню, о которой мы только что говорили. Они знают и любят Боба

Дилана и Саймона, поэтов с гитарами, которые сами пишут стихи, выражают себя в них. И американцам, мне кажется, многое понятно в нашей песне. Но надо сказать, особенно <понятен> Окуджава, с его большей романтической высотой, обобщенностью и с мелодической насыщенностью его поэзии. Галич более идиоматичен, более однообразен музыкально; здесь больше того, что американцы называют *in-joke*¹, таких непереводаемых на язык другой культуры социальных ситуаций и языковых ситуаций. Высоцкий <...> воспринимается здесь не с такой легкостью, как Булат Окуджава. Но все-таки воспринимается.

<...>

<В ответ на вопрос интервьюера о современном состоянии авторской песни в СССР>:

– Трудно ответить на этот вопрос, трудно. Мне кажется, что нелегко сейчас приходится этому виду устной музыкальной поэзии. Ее расцвет был связан с временем такого <...> короткого либерализма, с временем надежд. Для этого жанра нужен какой-то воздух, нужно определенное количество кислорода в социальной атмосфере. Потому что нужно общение. Поэт должен петь песни для кого-то, петь песни не только для узкого круга друзей, но и для публики. И это становится все труднее и труднее. Я не хотел бы выглядеть полным пессимистом, но сейчас очень мало кто может претендовать на то, чтобы заменить эти сияющие, оказавшиеся пустыми места наших замечательных шансонье.

<...> Вы упомянули Галича и Высоцкого... я на сто процентов убежден, что по их песням историки будущего будут изучать разговорный язык нашего времени. И Галич, и Высоцкий были, мне кажется, первыми поэтами, кто услышал и передал в стихотворных строчках самый живой, самый гибкий современный острый русский язык. <...> И не только сами слова, не только лексика звучит вот этого, понимаете, «простого советского человека», но и интонация. Это совершенно потрясающий клад для будущих историков культуры... да и для нас, для современников: мы лучше познаем самих себя и понимаем, где мы жили или где мы живем, среди кого. Понимаем изгибы психологии этих людей.

¹ *In-joke* – от *inside joke* (шутка для посвященных).

<...> Владимир Высоцкий, по моему мнению, дал глубочайший социальный срез советского общества. Значение его искусства, его песенного поэтического искусства, мне кажется, прежде всего <...> социальное; это своего рода географическое открытие: он открыл те пласты русского современного общества, которые до него просто не были даже затронуты. <...> Притом что он не пишет «песен протеста»... он не писал специально критических песен... он просто писал о том, что он видел и слышал вокруг себя. И вот люди у него представляли как бы очищенными <...> от идеологических одежд. Вот советский человек такой, какой он есть. И это к нему <барду> привлекало необычайно...

«ВО ИМЯ ОТЦА»: ИНТЕРВЬЮ С АННОЙ РЕВЯКИНОЙ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ

От редакции

Анна Ревякина – современная русская поэтесса, лауреат российских и международных литературных премий, автор 14 поэтических книг. Ее произведения переведены на 16 языков мира; по ним ставятся спектакли и снимаются фильмы.

Публикуемое интервью Анна дала сотруднице научно-исследовательской лаборатории «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» (НГЛУ) Евгении Митиной в октябре 2024 года.

– Анна, какую роль сыграл отец в Вашей жизни?

– В спектакле «Во имя Отца» есть фраза, которую произносит моя героиня. В свое время я говорила эту фразу Алексею Зензинову, сценаристу, который и написал пьесу. Она звучит так: «Я никто без папы, меня нет без папы». В этой фразе заложено все, что я могу сказать о роли отца в моей жизни. Я подписываюсь под каждым словом этой фразы.

– Каким было Ваше общение с отцом в юношеском и взрослом возрасте? Как оно менялось? Были ли конфликтные ситуации, сложности?

– Никаких конфликтных ситуаций у нас никогда не было. Это был самый лучший папа на свете. Любимое занятие моего детства – это прочтенная на двоих книга. Вначале читала я, потом читал он, а потом мы ее обсуждали. Он ходил со мной в музыкальную школу, делал домашние задания... Это было с его стороны светское монашество. После развода с мамой он не женился больше. Был очень аскетичным в еде и одежде. Он не был строгим, но был очень серьезным. И при этом у него было потрясающее, искрометное, абсолютно шахтерское донецкое чувство юмора. Но не то шахтерское чувство юмора, которое воспели наши собиратели фольклора, где и матерок какой-то есть. Нет, оно у него было очень изысканным, может быть, даже английским, когда ты не сразу понимаешь, что это юмор.

Я до сих пор смотрю на мир его глазами, свои поступки сверяю по его внутренней шкале. Недавно Олег Демидов¹ написал обо мне, что я самый рассудительный, спокойный и адекватный человек из всего нашего

¹ Олег Владимирович Демидов, поэт, критик, литературовед. – *Прим. интервьюера.*

современного поэтического сообщества. Совершенно точно, что эта черта от моего папы, а не от мамы. Она была им привита мне. Я не знаю ни одного человека, который о моем папе сказал бы что-то плохое. Представляете, ни одного человека в целом мире нет, кому мой папа сделал бы гадость. Вот я стараюсь так же жить, хотя обо мне, понятное дело, иногда говорят плохо, но это связано с популярностью. Чем больше популярность, тем меньше ты начинаешь кому-то нравиться. Зависть или просто непонимание...

– *После развода родителей Вы остались именно с папой. Ведь это же редкость, когда дети остаются с отцом. В Вашем случае что повлияло на такое решение? Близость Ваших с ним отношений?*

– Папа меня очень любил и вкладывался в мое воспитание. Что такое «вкладываться в воспитание ребенка»? Это проводить с ним время. Он очень много проводил со мной времени. Мои родители развелись, когда мне было шесть лет. И он уговорил маму не забирать меня. И более того, был даже такой эпизод: мой папа стоял на коленях перед мамой, чтобы она меня не забрала. И мама согласилась. Ведь мама создавала новую семью с человеком другой культуры. Он был учителем русского языка и литературы. И его культура (а он был уроженцем Дагестана) отличается от магистральной русской культуры бихевиорально¹, лингвально, ментально. Понятно, что Россия – один большой общий дом, и здесь много национальностей живет, но Вы же понимаете, что все они очень разные. И в этой семье было сложно найти место для развития ребенка. У них был образ жизни, не связанный с детьми. Своих детей они не завели. У них было две собаки, они очень любили их. Потом у них была атмосфера в доме благожелательная, но очень холерическая, взрывная. Папа мой был совершенно другим по характеру. Мы даже в шутку называли его *пломбир*, мой папа был прекрасный пломбир. Ну и плюс ко всему мама понимала, и я ей бесконечно благодарна за это решение, что мне будет лучше, комфортнее и спокойнее жить с папой. Это не касается самых разных пап. Речь идет именно о моей семейной истории. В такой ситуации решение жить с папой было самым оптимальным.

¹ Поведенчески. – *Прим. интервьюера.*

– *Можно ли сказать, что тема отца является магистральной для Вашего творчества?*

– Не совсем. Все-таки когда ты много пишешь и долго находишься в тексте, то понятное дело, что у тебя магистральных тем образуется несколько. Для меня это не только циклы тем, посвященные моему отцу, для меня это циклы о моем крае, моем городе. И удивительное дело, что к слову «Донецк» естественная рифма – «отец». Донецк – это тоже Отец. Темы разные, но это одна из самых важных тем. Все-таки магистральная тема – это главная тема. Я не могу сказать, что донецкая или отцовская главная. Все очень переплетено. Но одна из важнейших тем, безусловно, выражена в тех текстах, которые я посвящала отцу. Все мои тексты немного про папу. Знаете, он для меня – идеальный читатель. И критик в том числе. Жаль, что он не дожил до всех моих 14 книг. Я надеюсь, конечно, что еще напишу. Потому что ему все нравилось, он воспринимал все благосклонно, благожелательно. Все ему было близко. И как бы там ни было, я, когда пишу текст, то всегда представляю, как бы его прочел мой папа. Что бы он почувствовал, какими бы глазами посмотрел после того, как прочел, что бы он сказал... Это касается абсолютно любого моего текста.

– *Насколько автобиографичен образ отца, предстающий в «Шахтерской дочери»?*

– Да, он очень автобиографичен. В жизни папа не уходил на фронт, он умер в 2014 году. Но то, каким он предстает в тексте, отражает мои ощущения:

Его руки были огромны и горячи,
и Мария шагала рядом – шахтерская дочь,
хотя в их роду остальные – все сплошь врачи.
Это было счастье – детское, на разрыв,
настоящее счастье, которому края нет.
Он всегда был первым и никогда вторым.
Они ели яблоки – золотой ренет,
они пили какао, ходили в театр и зоопарк,
он показывал ей созвездие Близнецов.
Он любил смешить ее – внезапно и просто так,
а однажды из проволоки подарил кольцо.

Неслучайно здесь возникает образ кольца. Когда мужчина дарит женщине кольцо, он говорит ей самые главные слова: «Ты теперь будешь моей единственной». Это становится таким признанием для дочери. И вот мой папа делал потрясающие колечки из проволоки, очень много, все они были разные. За что бы он ни брался, у него во всем был талант. Он все доводил до конца, до самой сути. В поэме есть еще такая фраза:

Его обувь была чиста, даже в самый дождь...

Представляете, человек в дождь с чистой обувью! И это, кстати, для меня важно. Между прочим, папа меня приучил к тому, что обувь должна быть всегда чистой. Поэтому и меня редко можно встретить в грязной обуви. Я всегда ношу с собой губку, чтобы протереть обувь, если где-то прошла по слякоти. Да, папа меня научил всему: аккуратности научил, тряпку научил выжимать по-мужски, розетку могу разобрать, на велике классно катаюсь, червя могу на крючок насадить, удочку забросить в водоем. Ну вот такие вещи, которые характерны для мужчин, я тоже умею делать благодаря своему папе...

– Анна, Вы процитировали фрагмент описания детства из «Шахтерской дочери». В поэме детство предстает как рай, не так ли? Это ведь одна из важнейших тем в мировой литературе...

– Слушайте, абсолютно точно Вы сказали. Детство – это и есть рай. Эти воспоминания всегда залиты каким-то удивительным золотистым светом... фаворским, да, райским светом... В этом пространстве нет смерти, нет ощущения, что близкие могут уйти. Мир очень наполненный. У меня есть такой текст:

И светло так над Докучаевском,
мир наполнен еще бессмертием.
На шкафу в моей детской спальне
ясно солнце – букет бессмертника.

Еще молодые бабушки и дедушки, родители, собаку купили, ты идешь ее выгуливать... Никаких проблем. Конечно, абсолютный рай. Ну и я, знаете, когда ложусь, засыпаю, стараюсь вспомнить, как пахла ночь

в Докучаевске, когда я ложилась спать в детстве. Я всегда пытаюсь в памяти вызвать этот запах. Представляете, эта ночь пахла синим! Вот именно синим, я не знаю, что это значит...

– *Вы сказали, что папа был идеальным читателем. И в одном из интервью Вы отметили, что первой книгой, которую Вы с папой прочли, была детская Библия. Вы помните свои впечатления от этого чтения?*

– Да, действительно, одной из первых книг была детская Библия. Я помню внешне эту книгу очень хорошо: у нее была синяя обложка. Это такая упрощенная книжка с довольно примитивными на самом деле, хотя и симпатичными иллюстрациями. И там совсем простым языком рассказывалось о сложных вещах. Кстати, эта книга не исчезла из нашей библиотеки, она где-то лежит. Я много читала в детстве, и мы много всего обсуждали с папой.

– *Папа как-нибудь комментировал то, что вы читали?*

– У меня папа был атеистом, коммунистом, таким советским мальчиком. У этого поколения были сложные взаимоотношения с Богом. Это уже послевоенное поколение. Кто-то из этого поколения пришел к Богу в свое время, кто-то так и не дошел до сих пор. Но у папы были иконы в доме... там были иконы святого Николая. Дарили ему как-то, и он их принимал благосклонно, не то чтобы он зажигал перед ними свечку. Нет, но они были как часть интерьера. Но послушайте, пусть иконы будут хотя бы частью интерьера, да, если даже в этом доме не произносятся перед ними молитвы – это тоже все равно хорошо действует. Как-то папу не научили этому. Ни о какой воцерковленности речи в семье не шло, бабушка просто назвала его Николаем. Он ведь родился на Летнего Николая, а бабушка назвала его Николаем случайно. Вот абсолютно случайно. А я родилась в день Аким и Анны. И меня тоже назвали Анной случайно. Эта же бабушка, получается, по папиной линии, меня назвала Анной в честь своей мамы. Потом оказалось, что попали день в день. Господь ведет – мы идем... Можно отрицать все что угодно, а детей будем называть по святцам.

Когда папа ушел, мы его отпевали. Он был крещен, кстати говоря. А меня крестили 1 мая 1984 года. В то время в церковь так особо не ходили. В этот день все на демонстрацию шли. А меня – в церковь. Ну, вот так

и покрестили. Я потом шесть часов спала. Видимо, так бывает после крещения, говорят...

– *А Ваша воцерковленность когда началась?*

– В 2014 году, там было два связанных события. Во-первых, смерть папы на меня произвела очень сильное впечатление, если можно так сказать. И во-вторых, это, конечно, война. Вот эти два момента. Наверное, в 2014 году я и научилась молиться, впервые научилась молиться так, чтобы по-настоящему. До 2014 года я молилась как все... молюсь себе, а мысли скачут, скачут... В храм зайду – какие-то мысли не те... Сами знаете, как это бывает. А в 2014 году я вдруг поняла, что можно быть, оказывается, сосредоточенным на молитве настолько, что... как рассказывают про медитации в буддизме, например. Когда человек словно бы ощущает все мысли, произносит все слова и при этом находится внутри этого словотока, внутри смыслового потока, в этих словах конкретных, которые были очень давно написаны. Мне иногда казалось, я во время молитвы вот-вот взлечу... На уровне тела я испытывала ощущение какого-то полета. На самом деле я думаю иногда, что мне, наверное, стоило бы поехать потрудиться в монастырь... Так-то я помогаю храмам, делаю пожертвования, молюсь, конечно, подаю записки... Мне кажется, что я чувствую присутствие Бога в своей жизни ежеминутно. Я вижу Его Промысел во всем – во всем буквально. Например, я на минуту задержусь из дому, и все по-другому уже на улице, чем минуту назад. И это все тоже правильно. Но мне все время кажется, что я что-то недорабатываю. Можно было бы еще больше посещать храм. Так, мы к Матроне часто ездим с дочкой. Любим прекрасный Покровский монастырь, всей семьей туда ездим. Может, когда-нибудь я закончу все эти свои литературные забеги... Может быть, действительно, пойти как-то потрудиться...

– *Анна, если мы вернемся к «Шахтерской дочери», к образу Марии, которая очень верующая... Насколько Мария – это Вы?*

– Ответ есть в самой поэме: на две трети.

– *То есть можно доверять этой фразе?*

– Да, да, да, можно, конечно.

– *А если говорить об образе отца, который появляется уже, например, в сборнике «Восемь донбасских лет» позже, после «Шахтерской дочери», он как-то меняется, с Вашей точки зрения?*

– Ну, понимаете, те тексты, которые в сборнике, они конкретно про моего папу, вот там все как под кальку списано. А в поэме есть лирический герой Николай, который частично имеет черты моего отца, потому что... с кого я буду писать героя? Конечно, со своего отца. Я во имя моего отца эту книгу писала, она ему посвящена. Там черты моего папы прослеживаются в герое. Но поступки героя другие: например, он погиб, на щите его принесли – это про война... Папа не был воином, поэтому в этом есть расхождение. А те тексты, которые написаны в сборнике «Восемь донбасских лет», – там все про моего папу. Просто стихи, которые я ему посвятила. Можно сказать, это разговор дочери с отцом... То есть это конкретная Аня Ревякина обращается к своему конкретному отцу Николаю Ревякину. Не то чтобы здесь больше автобиографичности. У этих текстов уровень близости к объекту разный. «Шахтерская дочь» – это большая художественная надстройка над нашими отношениями с отцом. А эти тексты – это сами отношения. Ну, и мое отношение, конечно.

– *В названии поэмы фигурирует слово «дочь». Для Вас важно было показать эту родственность? Родственные отношения?*

– Конечно, важно. Мне вообще нравятся слова, которые начинаются на слог *до*. Это Донецк, это доброта, это доблесть, это дочь, это нота *до*... Ну, много разных. Много лет назад, в 2014 году, я придумала концепцию города *ДО*. Донецк – это город *До*. Его и сейчас многие продолжают так называть. Потому что это, во-первых, мера времени. Во-вторых, это нота. В-третьих, это предлог. Ну и, конечно, огромное количество слов начинается на *до*. А потом, есть версия, что нота *до* названа в честь Господа нашего. Да, это *Доминус* – господин, хозяин, повелитель...

– *Если говорить о спектакле, какое значение в названии «Во имя Отца» приобретает слово «Отец»?*

– Двойное, конечно: во имя отца земного и Отца Небесного. И там образ отца как раз магистральный.

– *И тогда интересно, как Вы себя почувствовали в роли актрисы? И был ли это первый опыт?*

– Нет, это не был первый опыт. Я выходила уже на сцену в спектакле «Хроники Города До: Dominus»... Это было 22 мая 2015 года, в день рождения моего папы. Но папы тогда уже не было, он умер, и никто не знал о моем горе, я от всех это тщательно скрывала. А 22 мая во время спектакля стало понятно, что его нет. Спектакль был так построен. Мы читали стихи с Василием Гладневым. Это потрясающий актер. К сожалению, он уже ушел от нас. Конечно, это была в большей степени литературно-художественная читка, чем спектакль. А «Во имя Отца» – это спектакль с потрясающей драматургией Алексея Зензинова, с великолепной режиссурой Эдуарда Боякова и Сергея Глазко. Они втроем занимались тем, чтобы он все-таки получился таким, каким он получился. Он очень ладный, это хороший спектакль... Многоуровневый, многоплановый. Я ни разу сама его не видела, сами понимаете, я там на сцене. И ни разу не удалось мне в зале посидеть, но все отзывы, которые я получаю, очень теплые.

– *А как Вы чувствуете себя на сцене?*

– Очень органично. Дело в том, что я закончила музыкальную школу, а музыкальная школа предполагает три академических концерта в год. И, соответственно, тот трепет и волнение, которые мог бы испытывать человек, выходя на сцену, но не пройдя такую школу жизни, я все-таки преодолела в детстве. Поэтому я нормально себя чувствую. К каждому стихотворению, которое я читаю на сцене, я подхожу как к маленькому произведению, маленькой пьеске или этюду. Как мы обычно на академическом концерте играем несколько произведений, и у каждого свое настроение, своя пластика тела, свой ритм – все разное. И тексты мои разные в рамках спектакля, и они не повторяются по темпу, ритму... Меня часто ругают, что я на репетициях слишком выкладываюсь. А я не умею вполсилы, я всегда отдаю себя полностью... Ирина Линдт, великая, прекрасная актриса, например, высоко оценила мою актерскую игру. Не знаю, что было в этой похвале: поддержка начинающей актрисы или настоящие чувства...

– *Вы сами пробовали писать пьесы?*

– Пока нет, но стремлюсь. Не знаю, может быть, я не напишу никогда, а может, и напишу. Не знаю...

– Совпали ли Ваши ожидания от спектакля с решениями режиссера? Так ли все вышло, как Вы представляли?

– Дело в том, что я никак не представляла, я просто плыла по течению. Театр – это такая интересная штука. Это коллективный труд, это большой организм, это симбиоз сердец, душ. Поэтому важно слушать, важно прислушиваться. Эдуард Бояков говорил – а я внимательно его слушала во всем. И вот, когда я внимательно слушала и выполняла так, как он говорил, все получалось. У меня не было никаких представлений заранее, я просто жила в этом тексте, жила в этом спектакле, и как-то мы все вместе друг друга «обточили», и спектакль получился вот таким. Ну и я, видимо, изменилась. Вообще спектакль меняет актера. Это же некая медитация на тему смерти отца. Каждый раз, выходя на сцену, я его словно бы заново хороню. Я снова и снова должна на большую аудиторию говорить самые важные для меня слова. О том, что он был, о том, что он был прекрасен, велик, абсолютен. И потом вдруг его не стало. И каково это, каково жить после того, как его не стало. А, оказывается, можно, потому что можно писать книжки, можно делать спектакли и можно с ним беседовать.

Мы, как я себя утешаю, мы все в рамках одной планеты, мы никуда друг от друга не делись. Просто я на поверхности – а он под землей, так бывает.

Интервьюер:

Е. А. Митина

Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова,
Московский педагогический государственный университет,
27jenni270@mail.ru

Сведения об авторах

Бойко Светлана Сергеевна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Российского государственного гуманитарного университета. E-mail: svetlana-boyko@yandex.ru.

Грачёв Михаил Александрович – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры преподавания русского языка как родного и иностранного Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: magrachev@lunn.ru.

Изотов Владимир Петрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой журналистики и связей с общественностью Орловского государственного университета им. И. С. Тургенева. E-mail: vpizotov@yandex.ru.

Крылов Андрей Евгеньевич – независимый исследователь, член Союза российских писателей. E-mail: ae_krylov@mail.ru.

Новиков Владимир Иванович – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, член Союза писателей Москвы и Союза российских писателей. E-mail: novikovu@yandex.ru.

Павлов Сергей Геннадьевич – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка и культуры речи Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина, доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, доцент кафедры истории, филологии и церковно-практических дисциплин Нижегородской духовной семинарии. E-mail: sergeypavlov70@mail.ru.

Рогачевская Марина Станиславовна – доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь. E-mail: marinaragachewskaya@gmail.com.

Сухомлин Станислав Николаевич – кандидат богословия, преподаватель кафедры библеистики, богословия и философии Нижегородской духовной семинарии. E-mail: anastasijsu@mail.ru.

Фрейман Полина Яковлевна – магистрант Российского университета дружбы народов им. П. Лумумбы. E-mail: freimanpolina@yandex.ru.

Фрумкин Владимир Аронович – музыковед, независимый исследователь. E-mail: vfrumkin@gmail.com.

Янковская Татьяна Владимировна – литератор, независимый исследователь. E-mail: tatyana.yamrom@gmail.com.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова»

Эпистола

Филологический журнал

2025. Том 5. Выпуск 9

Редакторы:

Н. С. Чистякова
В. М. Цымбалова

Верстка:

Л. В. Медведева

Дата выхода в свет 20.05.2025. Формат 60x90 1/16.

Печ. л. 9,875. Тираж 100 экз.

Свободная цена. Заказ 11587.

Адрес издателя, редакции и типографии:

603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а.

Отпечатано в издательском центре НГЛУ

Подписной индекс в электронном каталоге Почта России: ПС721